Per Franco Fortini

LIVIANA EDITRICE IN PADOVA - 1980

PER FRANCO FORTINI

Contributi e testimonianze di:

Alberto Asor Rosa
Giorgio Bàrberi Squarotti
Roberto Barzanti
Cesare Cases
Gian Carlo Ferretti
Carlo Fini
Cesare Garboli
Giovanna Gronda
Mario Luzi
Giacomo Magrini
Pier Vincenzo Mengaldo
Giovanni Raboni
Vittorio Sereni
Walter Siti

La pubblicazione è stata realizzata con la collaborazione del Comune di Siena, dell'Università degli studi di Siena e della Biblioteca comunale degli « Intronati » di Siena.

SCARTABELLI

Volumi pubblicati:

CASES C. - *Patrie lettere.*

CORTI M. - *Beppe Fenoglio, storia di un 'continuum' narrativo.*

DAVICO BONINO C. - *Lo scrittore, il potere, la maschera.*

FIORENTINO F. - *I gendarmi e la macchia.*

HINTERHÄUSER H. - *Fin de siècle.*

LONARDI G. - *Graf, il lavoro perduto, la rima.*

LUGNANI L. - *Il tramonto di* Alla luna.

NARDO D. - *La sesta satira di Giovenale.*

QUAGLIO A.E. - *Al di là di Francesca e Laura.*

SANTAGATA M. - *Dal sonetto al Canzoniere.*

SEGRE C. - *Semiotica, storia e cultura.*

Seminario di Italiano di Friburgo - *Analisi testuali per l'insegnamento* (a cura di G. Pozzi).

SERENI V. - *Letture preliminari.*

LIVIANA EDITRICE

PREZZO L. 8.000
IVA compresa

S C A R T A B E L L I

a cura di P. V. Mengaldo e S. Romagnoli

PER
FRANCO FORTINI

CONTRIBUTI E TESTIMONIANZE SULLA SUA POESIA

a cura di Carlo Fini

Saggi di:

A. Asor Rosa - G. Bàrberi Squarotti - R. Barzanti - C. Cases - G. C. Ferretti
C. Fini - G. Garboli - G. Gronda - M. Luzi - G. Magrini - P. V. Mengaldo
G. Raboni - V. Sereni - W. Siti

ISTITUTO FILOLOGIA MODERNA - ROMA - BIBLIOTECA

LIVIANA EDITRICE IN PADOVA - 1980

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© *Copyright 1980 by Liviana Editrice - Padova*

Stampato in Italia - Printed in Italy

LINOTIPIA VERONESE DI FIORINI ALFIO - VERONA

INDICE

Presentazione . . . . . pag. 7

Carlo Fini - Itinerario di Fortini . . . . . » 9

Alberto Asor Rosa - Fortini e le rose . . . . . » 21

Giorgio Bàrberi Squarotti - Fortini poeta-profeta . . . . . » 51

Cesare Cases - La macellazione del maiale, ovvero Fortini e la parodia . . . . . » 61

Gian Carlo Ferretti - Contro siepi di spade . . . . . » 71

Cesare Garboli - Le poesie parallele . . . . . » 79

Giovanna Gronda - Il falso vecchio. Connessioni intertestuali in una sezione di *Questo muro* . . . . . » 87

Mario Luzi - De amicitia (quadam) . . . . . » 113

Giacomo Magrini - Il corpo nella poesia di Fortini . . . . . » 121

Pier Vincenzo Mengaldo - Divagazioni in forma di lettera . . . » 133

Giovanni Raboni - Temi resistenziali e "stile da traduzione" in *Foglio di via* . . . . . » 155

Vittorio Sereni - Un destino . . . . . » 163

Walter Siti - Il tarlo . . . . . » 173

Roberto Barzanti - La dolcezza e il pugnale . . . . . » 187

Carlo Fini - Nota bio-bibliografica su Franco Fortini . . . . . » 199

Il volume di saggi e di testimonianze sulla poesia di Franco Fortini, che siamo lieti di presentare all'attenzione di un vasto pubblico, è stato progettato come una attestazione non rituale di stima nei confronti del poeta, apprezzato docente di Storia della Critica letteraria presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Siena.

L'iniziativa intende sottolineare alcune significative concomitanze: i sessant'anni dell'autore, l'edizione di tutta l'opera poetica fortiniana nella collana dei « Supercoralli » di Einaudi e la ravvicinata scadenza di un decennio di insegnamento nell'Ateneo senese.

L'ampiezza e la varietà delle presenze critiche – che si configurano in un « corpus » di saggi « originali » (scritti cioè appositamente per questo volume) – costituiscono una aggiornata testimonianza sulla validità poetica e sullo spessore culturale dell'opera complessiva di Franco Fortini; e giustificano anche l'arco di tempo che si è reso necessario per portare a compimento un progetto che vuol avere l'ambizione di organico contributo critico, teso ad evitare i ricorrenti rischi dell'improvvisazione e della cerimoniosità celebrativa.

Il Comitato promotore – composto dal professor Adalberto Grossi, Rettore dell'Università degli Studi, dal professor Mauro Cristofani, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, dal professor Mauro Barni, Sindaco del Comune e da Carlo Fini (segretario coordinatore), Presidente della Biblioteca comunale degli Intronati – ringrazia, a nome degli Enti senesi che rappresenta, tutti coloro che in vario modo hanno collaborato all'iniziativa; e in particolare gli autori dei saggi e delle testimonianze, i direttori della collana « Scartabelli », Pier Vincenzo Mengaldo e Sergio Ro-

FILOLOGIA MO
BIBLIOTE

Il volume di saggi e di testimonianze sulla poesia di Franco Fortini, che siamo lieti di presentare all'attenzione di un vasto pubblico, è stato progettato come una attestazione non rituale di stima nei confronti del poeta, apprezzato docente di Storia della Critica letteraria presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Siena.

L'iniziativa intende sottolineare alcune significative concomitanze: i sessant'anni dell'autore, l'edizione di tutta l'opera poetica fortiniana nella collana dei « Supercoralli » di Einaudi e la ravvicinata scadenza di un decennio di insegnamento nell'Ateneo senese.

L'ampiezza e la varietà delle presenze critiche – che si configurano in un « corpus » di saggi « originali » (scritti cioè appositamente per questo volume) – costituiscono una aggiornata testimonianza sulla validità poetica e sullo spessore culturale dell'opera complessiva di Franco Fortini; e giustificano anche l'arco di tempo che si è reso necessario per portare a compimento un progetto che vuol avere l'ambizione di organico contributo critico, teso ad evitare i ricorrenti rischi dell'improvvisazione e della cerimoniosità celebrativa.

Il Comitato promotore – composto dal professor Adalberto Grossi, Rettore dell'Università degli Studi, dal professor Mauro Cristofani, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, dal professor Mauro Barni, Sindaco del Comune e da Carlo Fini (segretario coordinatore), Presidente della Biblioteca comunale degli Intronati – ringrazia, a nome degli Enti senesi che rappresenta, tutti coloro che in vario modo hanno collaborato all'iniziativa; e in particolare gli autori dei saggi e delle testimonianze, i direttori della collana « Scartabelli », Pier Vincenzo Mengaldo e Sergio Ro-

FILOLOGIA MO
BIBLIOT

magnoli, unitamente al Prorettore dell'Ateneo senese, professor Giovanni Previtali ed al Vicesindaco di Siena, Roberto Barzanti.

Ci auguriamo, quindi, che questo volume rappresenti un ulteriore contributo per una piú approfondita conoscenza di un cosí significativo protagonista del dibattito culturale e della poesia italiana di questo secolo, sulla importanza della quale ci sembra opportuno ricordare quanto ha affermato Fortini stesso in un suo recente saggio sull'argomento: « Può darsi che, per un periodo piú o meno lungo, la proposta di esistenza che la poesia lirica del Novecento ha formulata, e continua a proporre, sia oscurata e occultata non solo da altre forme letterarie ma da altri modi di essere e di voler essere. Resta oggi a quella poesia di aver anticipata, interpretata, dettata insomma – come in Italia nessun'altra forma intellettuale ha fatto con tanta varietà e forza di disperazione e tensione – qualcosa di decisivo per il significato di questo presente ».

Siena, maggio 1980.

IL COMITATO PROMOTORE

Carlo Fini

ITINERARIO DI FORTINI

Nel frastagliato panorama della cultura italiana di questi ultimi quarant'anni, la figura di Franco Fortini è venuta progressivamente occupando un posto di netto rilievo per la incisiva varietà dei suoi interventi e per il tenace ed appassionato impegno ideologico che caratterizza il suo lavoro di saggista politico, di critico letterario, di memorialista, di traduttore e di poeta. Proprio una cosí fertile ricchezza di proposte rende difficile una direzione di lettura tesa a privilegiare il tema di fondo, la vocazione piú chiara a cui affidare la memorabilità di una personalità cosí varia e complessa.

Questa raccolta di contributi e di testimonianze – che non è nata sotto il segno cerimoniale della « celebrazione », ma con convinta intenzione di inventario critico – incentra la sua attenzione su *Fortini poeta*, operando una difficile scelta che deve rendere conto del profondo intreccio che salda pronuncia poetica e impegno ideologico, della intersecata varietà di piani in cui consiste la fertile contraddizione della poesia fortiniana. Un tale itinerario di lettura, attuato senza nessuna forzatura pregiudiziale, contribuisce a sciogliere un onestissimo dubbio che Fortini – ospite ingrato anche « pro domo sua » – da tempo ha espresso affermando: « Credo alla verità di alcune mie poche poesie perché ogni loro verso porta il segno della contraddizione. Però non posso sapere se quel segno è subìto o interpretato, se è documento o contributo ».

Gli interventi, che costituiscono l'intelaiatura critica di questo libro, rispondono con chiarezza – pur nella varietà delle interpretazioni e delle metodologie critiche – a questo interrogativo. Ci sembra, anzi, utile sottolineare come questi contributi critici

concorrano a scandire – pur senza essere legati a nessun preordinato disegno di compiutezza e di organicità – i quattro diversi tempi storici nei quali si collocano le quattro raccolte di Fortini: il vasto arco temporale che si distende da *Foglio di via* (1946, ma alcune poesie giovanili portano la data del '37) a *Questo muro* (1973), per non dire addirittura al gennaio dell'anno scorso, se si tiene conto di una poesia densa di implicazioni attuali e ricca di innovazioni stilistiche, com'è appunto « Il nido », significativamente datata 1974-1979.

I temi di fondo di una ricerca.

A questo punto non appare inutile delineare, attraverso una veloce « scaletta » di richiami, un sommario abbozzo del quadro generale entro cui si articolano i singoli momenti, i « tempi » di più spiccato rilievo della ricerca poetica di Franco Fortini. Alcuni temi di fondo, destinati a ricomparire pur con intensa mutevolezza di accenti, si affacciano già in *Foglio di via* (1946), tutto percorso da un tono di asciutta e ardita levità, che consente a questi testi di costeggiare appena l'esperienza ermetica per iniziare un ben diverso viaggio.

Già nella successiva raccolta *Poesia ed errore* (1959), si manifesta una tensione di indagine quasi diaristica, connotata da una violenza letterale che ancor meglio precisa il « dover essere » del poeta nei confronti della storia, come aveva acutamente notato Pier Paolo Pasolini, in un saggio del 1958: « Essere cioè dimostrazione vissuta – "martire" nel senso etimologico della parola – di una nuova cultura e di una nuova ideologia letteraria, che escludono, per definizione, sia l'umanesimo che l'irrazionalismo della poesia ».

Di notevole pertinenza critica appare anche il giudizio che di questa « nuova ideologia letteraria » esprimeva un poeta e saggista prematuramente scomparso: si tratta della parte conclusiva di una conferenza inedita, tenuta da Velso Mucci presso l'Università di Oxford nel marzo del 1963 (1). Mucci individua, parlando della letteratura italiana del dopoguerra, nella poesia di Fortini « il caso limite dell'estenuazione d'un linguaggio lirico, che è però già una contrizione sul tipo di quella di Eluard, con in più qualche raro scatto scontroso che le viene dalla consuetudine con Brecht... La quale è al tempo stesso, (ed è quel che più conta in questa sede) una rinunzia alla via liberatrice della prosa narrativa... C'è nella poesia di Fortini, quando non sia liquidata da eccessi di verbosità, quello "sforzo di una dizione tutta interiore e riflessa, che esclude gli eccessi dell'epicureismo e dei compiacimenti letterari, rifiutando ogni proposta di dilatazione sentimentale e sensuale della parola", come notava acutamente l'Anceschi parlando in generale della più recente poesia italiana. A me pare che il caso Fortini sia molto interessante, perché porta agli estremi quella disposizione negativa nei confronti del linguaggio lirico tradizionale degli ultimi decenni. Il suo *rifiuto* del canto, la sua *rinunzia* al canto, supera gli atteggiamenti intellettualisticamente morali e anche le maniere di recupero *negativo* delle più profonde ragioni del tempo, toccando addirittura il limite *concavo* dell'esigenza di fondo verso il realismo ».

Quasi inutile sottolineare che, sullo sfondo di questi anni, si collocano due saggi fondamentali per comprendere il percorso intellettuale di Fortini: *Asia maggiore*, del 1956 e l'appassionato « contributo a un discorso socialista » che è *Dieci inverni*, dell'anno successivo.

La solennità, spesso gnomica e visionaria – che si mescola, non di rado, con tonalità di rattenuta elegia – è un dato espressivo ricorrente nelle quattro sezioni in cui si suddivide la raccolta *Una volta per sempre* (1963); e apre la via al quarto libro di ver-

(1) Il testo della conferenza (dattiloscritto dell'autore) è riportato nella accurata tesi di laurea di Renzo Pepi, *La vita e le opere di Velso Mucci (1911-1964)*, Università degli studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1977-78, che vivamente ringraziamo per la preziosa collaborazione.

si, *Questo muro* (1973), che rappresenta per molti critici il piú alto vertice di una cosí appassionata e coerente ricerca. Taglienti invenzioni formali si intrecciano a contenuti aspri ed inequivocabilmente scandalistici, prosciugando ogni intemperanza stilistica e dando vita ad una scrittura di essenziale nitore formale e di straordinaria affabilità comunicativa. Mai come in questo libro – è stato notato – Fortini è apparso cosí lontano dalla buonafede del poeta engagé e insieme cosí immerso, senza residui o incertezze, nel compito di far combaciare la metafora con la verità, di incastrare l'*altro* della poesia nel *questo* dell'uomo.

La « funzione Fortini ».

Ma è tempo, ormai, di tracciare, per sintetici accenni, il coordinato diagramma di presenze critiche che concorre, in questa raccolta, a delineare l'itinerario della poesia fortiniana dagli anni quaranta ad oggi: gli interventi (qui allineati in successione cronologica in rapporto alle opere analizzate) offrono un importante quadro di riferimento generale, integrato da numerose analisi particolareggiate che mettono a fuoco le piú significative tappe di questo lungo e fecondo « errore » (secondo l'etimo, nobile e arcaico, di « viaggio di ricerca »).

Giorgio Barberi Squarotti – nell'ambito di un saggio teso a cogliere alcuni nodi centrali della poesia di Fortini – sottolinea una fondamentale caratteristica dell'autore, « poeta-profeta » che percorre un difficile « itinerario diviso fra i rapporti con il mondo vecchio, ricordato o illustrato nella sua agonia e la tensione verso la trasformazione che tutto dovrà a fondo mutare fra gli uomini e nella storia ».

L'incisiva analisi che Gian Carlo Ferretti dedica alla vicenda poetica di Fortini vuole essere un non formale omaggio « alla intera personalità (intellettuale e poetica), di illuminato "maestro involontario", di Cassandra importuna quanto lucida, di acumi-

nata coscienza critica dell'intellettualità contemporanea, di folgorante provocatore ideale, di instancabile "produttore di cultura", di grande moralista e scrittore fecondamente *diviso* ».

Dalla sua « stanza separata », Cesare Garboli propone un'inedita rilettura della poesia di Fortini sviluppata attraverso una originale operazione di critica in parallelo, sul filo di un provocatorio confronto con un poeta « opposto » come Sandro Penna. L'ammiccante conclusione è che Fortini, che ha fatto « della politica una grande, sognata poesia sempre da scrivere », ha raggiunto una rara altezza di canto perseguendo questo ideale « con determinazione assoluta, cocciuta, testarda, gramsciana ».

Pier Vincenzo Mengaldo in una densa lettera – che arricchisce ulteriormente attraverso acute analisi linguistiche e penetranti proposte interpretative la ricerca sulla poesia fortiniana – cerca non tanto di circoscrivere una « individualità poetica », quanto piuttosto di indicare, nella produzione lirica italiana del dopoguerra, una *funzione Fortini*, che « consiste, in una parola nella integrale *politicità* » della sua poesia, nella capacità « di essere voce collettiva, parte di un coro ».

In questa prima e veloce galleria di presenze, ancora soprattutto a temi di piú generale definizione, trova collocazione opportuna il saggio di Giacomo Magrini che, attraverso pertinenti e puntuali raffronti, sottopone ad analisi un non facile tema: « Il corpo nella poesia di Fortini ».

I quattro tempi di un « errore ».

Ripercorrendo cronologicamente i « quattro tempi » della poesia di Fortini si segnala lo scritto di Giovanni Raboni, dedicato a *Foglio di via*, in cui viene individuata la nascita e « il decollo improvviso e subito impeccabile di uno stile, di quel particolare declamato astratto, dove ogni pericolo di enfasi è come frantumato dalla violenza percussiva della sillabazione, al quale, in fon-

do, nonostante mille sottili capovolgimenti, ramificazioni, dinieghi, Fortini non smetterà piú, a intervalli, di far ricorso ».

In un contributo, ricco di referti testuali particolarmente tratti da *Poesia e errore*, Walter Siti batte soprattutto l'accento sulla « ambiguità dello stile sublime » che « è da tempo il problema del classicismo fortiniano »; ma in un momento come questo, nel quale spesso « gli intellettuali, colpiti da un'ansia di subalternità, s'accusano l'un l'altro di non servire secondo i tempi giusti », la posizione di Fortini permane ferma e responsabile: « distinguere tra senso di colpa e senso di responsabilità: ecco un insegnamento fortiniano, anche per chi dovesse considerarlo un avversario ».

La raccolta *Una volta per sempre* (1963) – terzo tempo nella scansione della poesia di Fortini – sollecita un importante intervento su « La poesia delle rose », ricco di sottolineature e di richiami al testo. Alberto Asor Rosa individua in questi 144 versi, cosí sapientemente strutturati, una ricerca della « contemplazione della bellezza, che, per essere ironica, fine ed estremamente colta, riesce anche ad essere intima, contenuta e profonda... È un bello non metafisico, non astratto. È una virtualità carnale di colpa e di speranza, di morte e di resurrezione, di costrizione e di liberazione ».

Al quarto tempo fortiniano – quello di *Questo muro* – Giovanna Gronda dedica la sua ampia ricognizione, soffermandosi particolarmente sulla sezione quarta, che si intitola « Il falso vecchio », nella quale il poeta rifiuta e deride una « immagine della vecchiaia come resa incondizionata alla realtà in quanto tale, inerme accettazione del presente, prudente saggezza nutrita di paura, di cautele, di viltà, di difese ».

Classici, metrica e biografia.

Un altro versante di grande spicco nell'attività culturale di Fortini è quello di traduttore: basti pensare soltanto alle esemplari versioni da Brecht e da Eluard e a quella, di sterminata mole, dedicata agli oltre dodicimila versi del *Faust* goethiano. Cesare Cases analizza, con maliziosa competenza, una breve traduzione di Fortini – « La macellazione del maiale », tratta da *Santa Giovanna dei Macelli* – e denuncia il persistente rifiuto dell'amico di fronte a « ogni tentazione di rime e calchi in versi tradizionali ». La musa « ginnasial-gogliardica » che faceva prediligere a Cases suonanti ottonari arieggianti il ritmo delle didascalie del « Corrierino dei piccoli », non ha trovato comprensione presso l'incorruttibile traduttore. « Concludo la mia annosa controversia con Fortini – scrive Cases – dichiarando solennemente in occasione del suo sessantesimo compleanno – nell'improbabile ipotesi che qualcuno avesse dei dubbi – che dei due quello che ha piú rispetto per i classici è lui ».

Infine, a rendere piú completo il quadro, contribuisce il colloquio che Roberto Barzanti sagacemente intreccia con il poeta, diventato a Siena professore universitario (« cattedratico », come si diceva una volta). E vengono fuori antichi nodi come l'intolleranza verso la natia Firenze (« la città nemica »), le difficoltà pedagogiche per intessere un costruttivo rapporto con gli studenti, la simpatia per Siena e la sua metrica, per il suo linguaggio architettonico che è una moralità, e per la sua resistenza patetica di antica repubblica sconfitta.

Ma senza dubbio – aggiunge Fortini a infrenare ogni rischio di scivolone idillico – « l'immagine che preferisco viene *Dal fondo delle campagne* di Luzi... L'immagine che ho, insomma, rimanda all'angoscia di un paese che si chiude su se stesso ».

Il dente della storia.

Ed ora, a conclusione di questo nostro lacunoso excursus, abbiamo lasciato la parola a due poeti tra i piú significativi del nostro tempo, che ci hanno riservato due testimonianze rievocate

sul filo di una inconsueta discrezione memoriale congiunta a penetrante acutezza critica.

« Nacque subito per rapidi lampeggianti segnali – scrive Mario Luzi ricordando i rari incontri fiorentini con Franco – quel che doveva nascere e durare finora, quaranta anni: un'attrazione intellettuale, mi pare, reciproca... un'amicizia che per analogia con i matrimoni non consumati potremmo chiamare bianca, che non vuol dire certo inutile e potrebbe anche significare alla lontana fervida ». Dopo aver ricordato la complessa attività di Fortini critico e polemista, Luzi si sofferma sull'agonismo ad oltranza della sua poesia – alla quale si presenta come officiando un rito – e « che gli ha distrutto il senso e il colore della parabola, ma non la parabola: con la quale rimane vigorosamente, sebbene un po' deserto. Ma all'interno, nel respiro tirato, nelle pause dimesse della collutazione, quali agre e toccanti morsure, quali rese all'elegia piú povera. Allora il rito diventa attrito, allora parla di piú ».

Dopo essersi soffermato in una accurata rilettura cronologica del volume complessivo *Una volta per sempre* (1978), Vittorio Sereni avverte, nel vivo della sua esperienza di poeta, quella che altri ha definito la « funzione Fortini », in una testimonianza emblematicamente intitolata « Un destino »: « ... è stato non solo un punto di riferimento costante quasi al limite dell'inconscio, ma addirittura un personaggio mobile e parlante nella mia immaginazione. Non lo sarebbe stato senza i suoi versi, questo lo so con certezza, quanto piú quei versi mi chiamavano in causa, mi trascinavano in giudizio, mi affacciavano su spazi ignoti e per me impraticabili. E so anche che certe cose che ho scritto non sarebbero state scritte o avrebbero preso tutt'altra piega se nel loro movimento inventivo, ma prima ancora nella mia esistenza non si fosse inserito, o non ne fosse stata avvertita da qualche parte la presenza, quel personaggio in veste di interlocutore o di antagonista o di compagno esigente ».

Crediamo che due così significative testimonianze, unitamente agli altri qualificati contributi raccolti nel volume, concorrano obbiettivamente a convalidare la nostra fiducia nella capacità di resistenza che la poesia di Fortini continua ad opporre alle mutevoli ed effimere variazioni del gusto e al lento lavorio di erosione che esercita, sulle opere umane, « il dente della storia impercettibile ».

Alberto Asor Rosa

FORTINI E LE ROSE (*)

(*) Dato il particolare carattere di questa lettura, abbiamo preferito evitare di appesantire il testo con note.

I riferimenti, del resto, sono, quasi tutti alle pubblicazioni piú conosciute dello stesso Fortini. In particolare, tutte le poesie citate si trovano ora nel volume *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978. *La poesia delle rose* è a pp. 261-270.

1. È uscito qualche anno fa, precisamente nel 1974, un libretto grondante di arguzia e di scienza filologica, intitolato *La rosa in mano al professore*, in cui l'autore, Giovanni Pozzi, descrive il tema della rosa nella poesia italiana fra Quattro e Seicento. Siccome le operazioni letterarie spesso non sono che operazioni seconde, derivate da altre che a loro volta derivano da altre, e sempre in procinto di derivarne altre da sé, Pozzi trae spunto per la sua indagine da una bella intuizione di Giacomo Debenedetti, il quale nella sua nota commemorazione di Francesco De Sanctis aveva rappresentato il grande critico napoletano attraversare i secoli centrali della nostra letteratura paludato dal suo nero stiffelius e con una rosa in mano: emblema di una severità professorale, che stentava a nascondere la passione, anche se tormentata e colpevole, per questo simbolo, di volta in volta, di virginale pudore e di rovente erotismo.

Pozzi arresta la sua minuziosa indagine alla rosa mariniana, ed opportunamente, ché al suo discorso è metro e confine l'instaurarsi e il finire di una civiltà letteraria, che effettivamente con Marino si conclude. Non a caso Pozzi considera Marino un autore non facilmente imitabile e in pratica poco imitato: se è vero infatti che innumerevoli sono i semi da lui depositati nella poesia contemporanea, nessuno oserà mai riprendere le strutture delle sue piú grandi opere (la *Galeria*, la *Sampogna* e l'*Adone*), che restano come spartiacque tra una stagione finita e un'altra che ancora deve cominciare. Analogamente aveva fatto De Sanctis, per cui il franare in decadenza durante il Seicento di tutta la tradizione poetica italiana precedente imponeva da quel momento in poi una piú intensa ricerca della rinascita della letteratura dall'etica e dalla realtà civile del paese.

Pure, a guardar bene, la vicenda non finisce lí. Anzi, se si volesse esagerare in simbologia, si dovrebbe dire che, non appena la poesia italiana rifiorisce, è nel segno della rosa che questo accade: addirittura essa si presenta come la metafora della convalescenza e del ritorno alla salute dopo la malattia, cosí come, un secolo prima, in Marino aveva assunto la figura d'un languore spinto fino all'estenuazione e alla morte. Sarà un caso, ma da Parini (« Torna a fiorir la rosa / che pur dianzi languia...) a Foscolo, che ostentatamente fa suo il motivo pariniano (« Fiorir sul caro viso / veggo la rosa... »), la rosa esprime con delicatissimo tratto erotico una vita che riprende, non necessariamente collegata al sesso femminile, sí certo ad una condizione adolescenziale e giovanile.

Passa del tempo prima di arrivare alle sfrontate allusioni dei « romanzi della rosa » dannunziani e alla rosa puttana di Palazzeschi (« ... all'angolo del viale / una rosa voluminosa / si spampanava sulle spalle / in maniera scandalosa il *décolleté* »). Ci sono rose nel Carducci scudiero dei classici; ci sono, anche, ma marginali, nell'afflitto Pascoli, amante di fiori meno solari.

Naturalmente, non voglio dare altro che il senso di una sopravvivenza. A memoria, non direi che gli ermetici siano poeti amanti delle rose. Saba, invece, e non a caso, sí. Ricordate *Variazioni sulla rosa*? « Ancora / canta a me l'usignolo ed una rosa / tra le spine è fiorita... ». Ma il titolo famoso, *L'amorosa spina*, del 1920, è evidentemente allusivo ad una spina di rosa: una rosa d'amore.

Insomma: ce n'è abbastanza per capire da queste corrispondenze, o anche semplici coincidenze, se son tali, che « la rosa » è nella nostra poesia qualcosa di piú di un semplice modo figurato d'esprimere « il rosa », come, per esempio, il colore incarnato di un volto giovanile. Sarà pur dovuta questa presenza, come giustamente insiste Pozzi, al peso d'una tradizione, che ha le sue regole e procedure interne, fondate su di una forte consuetudine ripetitiva e imitativa. Ma la frequenza del dato, e le ragioni visibilmente non casuali del suo apparire e scomparire, non possono non essere legate alla particolare evidenza del simbolo, che la rosa incarna

(e quando scrivo: incarna, penso proprio a un metamorfismo biologico, per cui questo fiore, questo vegetale allude ad un'immagine di corposa sanguigna animalità).

Ci sono altri due tratti del simbolo, che la comparsa della rosa eloquentemente definisce, e cioè: 1) la rosa è un fiore pesante, corposo, gravido d'essenza e dai molti petali: esprime salute, ma anche violenza, aggressività, eros molto intenso; 2) il ciclo biologico della rosa riassume sinteticamente il ciclo biologico dell'uomo: dal bocciolo alla piena fioritura al lento dispiegarsi e sfogliarsi sullo stelo, in un sentore sempre piú acuto di profumi, è la parabola della nascita, adolescenza, maturità, vecchiezza, morte e putrefazione, che viene narrata per l'ennesima volta, sulle spalliere d'un giardino come nelle stanze dell'uomo.

Comunque sia, non mi si potrà dire che non sorprenda una coincidenza (se anche questa volta la vogliamo chiamare cosí), come quella per cui, nei primi anni '60, due poeti come Pier Paolo Pasolini e Franco Fortini ci danno pressoché contemporaneamente delle importanti poesie sulle rose: la *Poesia in forma di rosa* e *Nuova poesia in forma di rosa*, il primo (poi raccolte nell'omonimo volume di Garzanti, apparso nel 1964); *La poesia delle rose*, il secondo (apparsa in *Una volta per sempre*, 1963). Lascio ad altri il compito d'indagare piú a fondo su questa possibile relazione fra due poeti, che, pur diversi fra loro, avevano in quegli anni un rapporto regolare e profondo. Avanzo soltanto un'ipotesi, con tutti i rischi che questo comporta, quando essa non sia suffragata da una documentazione filologica.

La rosa è, comunque la si tratti, un simbolo tra carnale e mistico: anche quando si carica d'erotismo, è difficile che non si tratti d'un erotismo che profuma in qualche modo di esaltazione misticheggiante.

Su questa carnalità e su questo misticismo, c'è forse un momento nella loro storia in cui Pasolini e Fortini convergono (avviando poi il rapporto, beninteso, a soluzioni addirittura antitetiche): questo momento è quello in cui il loro storicismo-progres-

sismo conosce la sua prima delusione e crisi. Su questa crisi fiorisce la rosa.

2. Indipendentemente da queste supposizioni è un dato però che, la rosa è da sempre un elemento ricorrente nella poesia di Fortini.

Bisogna risalire molto indietro per ritrovarne il primo esemplare: è il componimento *La rosa sepolta*, in *Foglio di via* (1946), dove c'è il verso: « odora eterna la rosa sepolta », di scoperta carnalità decadente.

Ma in genere, dove e come compare la rosa? Compare come immagine di apparente serenità in mezzo al deserto e allo squallore, ed è sempre metafora particolarmente impegnativa, non puramente ornamentale, cioè simbolica in senso forte, non immediatamente né strettamente allegorica, bensí in dimensione di robusto contrappeso figurativo alla dichiarata, voluta esilità dei sentimenti:

> Lo spino portava la rosa
> la rosa portava l'amore
> l'amore portava la pace.
>
> Ed era per noi quella rosa
> era per noi quell'amore
> era per noi quella pace.

È un brano de *Le domeniche* (*Poesia e errore*), e siamo nel '50.

In una strada di Firenze (1954) la rosa è vita, nascosta nella immobilità pietrificata di una città plurisecolare:

> Per questo guardo e guardo quel silenzio,
> le corone di edera antichissime
> e credo che una rosa esiti dentro il sasso.

In *Ai poeti giovani*, dello stesso anno, la tiritera ammonitoria e irridente esemplifica con la coincidenza di *rosa* e *rosa* (quasi fosse termine d'insuperabile evidenza fra tutte le parole conosciute) una verità tanto ovvia che *rosa* fa persino rima al mezzo con *cosa*:

> Noi dunque conosciamo che la rosa è una rosa,
> la parola una cosa, il dolore un discorso,
> che la voce piú sola accorda molte grida,
> che ogni cuore ricorda quante anime ha percorso...

Nella raccolta *Una volta per sempre* l'ultima poesia, prima della *Poesia delle rose*, ruota tutta intorno alla rosa. È *Le radici*:

> Ormai dopo quest'ora non verrà nessuno.
> Cosí siamo ancora soli, amore,
> e per questo riposo vedi
>
> nell'esistere unico, nel limite
> che la tua mano ha dall'aria
> come la rosa nella sera dell'orto,
>
> quanto ci punge, quanto si disegna
> vera e a sé giunge chiara
> la storia tremenda ma degna di noi
>
> che il mondo è stato...

Non è difficile vedere che il gioco delle corrispondenze: « mano-aria », « rosa-sera », è meno esornativo di quanto appaia a prima vista, perché esso non serve ad altro che a introdurre il « punge-disegna » dei versi successivi e a dare concretezza fisica e profondità materiale all'immagine di un mondo in dissolvenza, che si stampa sulla « storia tremenda » degli anni passati ancora incombenti...

Ma tutto da rileggere sarebbe *Il museo storico*, anch'esso di questi ultimi anni '50. È un discorso sui valori: sui vecchi valori, e sui nuovi valori, ma innanzi tutto sui vecchi valori, « belli come le canzoni dei vinti, / come le canzoni dei vinti insorti che a sera /

sui nostri giradischi distrassero noi dall'orrore / e dalla verità... »: ed è un discorso sui cui ritorneremo.

Ebbene, i posteri, guardando a ciò che fummo, scopriranno che avevamo qualcosa (molto) in comune coi nostri nemici, e che anzi eravamo nemici a noi stessi. Ma la sentenziosità di Fortini, inevitabile quando la tematica è questa, si scioglie negli ultimi due bellissimi versi, dove la « situazione » è totalmente recuperata in immagini. E la rosa è il *corpo* di queste immagini:

> ... Dai vetri dei musei guarderanno i giardini
> alti di luce e ai muri la nostra rosa dipinta.

Qui « nostra rosa » non è piú, chiaramente, un elemento comunque descrittivo, ma, al limite, addirittura la *sintesi* degli elementi simbolici connessi con la posizione di Fortini (per non dire il Simbolo di Fortini). Questo vederla dipinta sul muro, con la nettezza e la felicità di quelle sciabolate di luce che attraversano tutti i giardini, ne fa un Emblema. Intendo emblema nel senso piú rigoroso del termine.

(Forse vedo cosí importante questo motivo, perché sono orientato con forza da un ricordo personale. Sulla prima pagina di *Una volta per sempre*, arrivatomi in casa nel maggio 1963, sta scritto di pugno di Fortini: « e al muro la nostra rosa dipinta »: che è, oltre tutto, una variante interessante del testo).

3. *La poesia delle rose* porta la data 1962, e costituisce l'ultima sezione della raccolta *Una volta per sempre*.

Il lettore farebbe bene a rileggerla almeno una volta, prima di accostarsi a queste modeste note interpretative. Questa rilettura iniziale servirà a rammentare che si tratta di una poesia difficile, aspra e dura, intenzionalmente scostante. Poiché Fortini passa giustamente per essere un intellettuale (*lato sensu*) democratico, bisognerà affrontare in primo luogo la risoluzione di questa *apparente* contraddizione.

La risoluzione sta, al tempo stesso, in una certa sua percezione del periodo storico attraversato in quegli anni e nella formazione di una poetica, che si genera in stretto rapporto con il venir meno di un *engagement* politico-culturale dichiarato e militante.

Gli anni sono quelli che stanno esattamente fra il XX Congresso (1956) e la ripresa di un dibattito politico sulle lotte operaie, agli albori dei primi anni '60: la strana parabola della rivoluzione socialista sembrò allora scomparire nel buio di un orizzonte sempre piú indeterminato. Fortini scriveva ai *Quaderni rossi* (2, 1962) una lettera (*Il socialismo non è inevitabile*), per affermare che « fra l'azione accanto o nei luoghi di vita del nuovo proletariato e l'elaborazione teorica bisogna probabilmente, per molto tempo ancora, interporre una zona di disperazione tranquilla e una pura scommessa. Meglio essere lungamente divisi fra una attività pratico-politica guidata da principi provvisori e una ricerca teorico-scientifica senza conseguenze apparentemente verificabili, piuttosto che ricercare una unità fertile di compromessi e di disastri ».

Dal punto di vista saggistico e poetico, siamo in quell'ansa di riflessione, e, anche, di sgomento, che si colloca tra la chiusura dell'esperienza di *Officina* (1959), alla quale del resto Fortini aveva partecipato soprattutto nella veste di « ospite scomodo », e l'inizio di una nuova fase contraddistinta dalla simpatia e dalla collaborazione per *Quaderni rossi* e *Quaderni piacentini*. In *Verifica dei poteri* buona parte dei materiali vengono da questi anni, ma non lo spirito, che è già di riorganizzazione tendenziosa e militante di una serie di testi, che, presi ciascuno per sé, avevano avuto a loro tempo un'altra funzione.

Si capisce che, in questo modo, l'attività poetica assume una preminenza assolutamente indiscussa. E non tanto perché il *desengagement* politico porti a privilegiare il privato (come si direbbe oggi), quanto perché la comunicazione fra gli uomini perde in questa fase (o sembra perdere, che è lo stesso) la possibilità di essere diretta e immediata, e si sposta sui tempi lunghi.

Questa comunicazione sui tempi lunghi è la poesia.

Naturalmente, e a miglior ragione, non una poesia che faccia della comunicazione diretta e immediata e d'un baldanzoso messaggio di speranza i propri obbiettivi. La poetica di Fortini si costruisce proprio in questi anni (o si ricostruisce), proprio a partire da una critica implacabile dell'ottimismo progressista. Tra parola e interlocutore Fortini bada a mettere un bel po' di distanza.

Già nel '60 (*Le poesie italiane di questi anni*, in *il menabò*, 2), Fortini aveva scritto che in poesia « le posizioni piú conservatrici e ideologicamente piú arretrate *possono* formare immagini d'integrità umana ricche di avvenire, mentre posizioni ideologicamente piú avanzate e intenzionalmente "democratiche" *possono* invece contenere proposte di essere chiuse nei confini di una società che rifiuta ogni salto qualitativo ».

E ancora: « Questo non significa, naturalmente, che il poeta non possa e debba anticipare, nel proprio lavoro, quei mutamenti, tanto piú che essi sono pur chiaramenti visibili; ma significa che *l'indicazione implicita dei propri destinatari diventa* – per chi accetti, in sede extrapoetica, la prospettiva di una trasformazione radicale della società ambiente – non piú solo una chiave per la comprensione dell'opera poetica ma *un decisivo momento stilistico della sua composizione...* »; « Si tratta... di riaffermare le frontiere, i limiti della poesia e insieme la sua destinazione estramurale, la contraddizione di cui solo può esistere, il suo essere una *conseguenza* che si vuole *causa*; una immagine del passato che si fa proposta di avvenire; un libro aperto che chiede al lettore, per inverarsi, di venir chiuso ». Nell'opinione di chi qui scrive, altre volte espressa in modo un po' brutale, in queste affermazioni c'è una utopia poetica, che niente può realmente provare (ammesso che ci sia interesse a provarne la consistenza e la fondatezza).

Quello, però, che qui piú interessa è l'effetto che tali affermazioni di principio producono sulla concreta pratica poetica del nostro personaggio.

Tali effetti sono sostanzialmente due:

1) secondo Fortini esiste una ragione perfettamente inversa tra l'immediata capacità comunicativa del discorso poetico (il parlar chiaro, in modo comprensibile a tutti), e il suo reale contenuto « rivoluzionario »;

2) tra il poeta « rivoluzionario » e il suo autentico pubblico, che per ora è solo potenziale (mentre il pubblico che c'è e legge poesia è quello legato agli strati dominanti e ad un uso alienato della cultura), non c'è una linea retta, ma una lunga *parabola* (dove questo termine si deve intendere nell'intera gamma dei suoi significati): il discorso perciò risulterà tanto piú « intenzionato » (a...: quanto al fine, naturalmente, siamo ancora in una assoluta indeterminazione), quanto piú si presenterà estraniato, alienato, sfuggente e scostante...

In *Astuti come colombe*, che, per l'appunto, è del 1962, l'espressione « nuova estraniazione » è usata esplicitamente.

E a cosa pensi Fortini nel formulare queste posizioni, lo si capisce molto chiaramente, quando, sempre in *Astuti come colombe*, afferma: « Come scrittore – almeno nella misura in cui mi sia dato di comunicare ad un pubblico – mi dico di voler apparire il piú astratto, il meno impegnato e impiegabile, il piú "reazionario" degli scrittori ». E soggiunge: « *Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile* ».

Dunque, è proprio alla nostra *Poesia delle rose*, che Fortini sta pensando. E occorre riconoscere che la sua descrizione del sentimento che al primo approccio si prova nella lettura di essa, è perfetta: a conferma della natura profondamente meditata di queste dichiarazioni.

In *Astuti come colombe* Fortini faceva riferimento ad una riesumazione ironica delle poetiche dell'occulto e dell'ermetico. È effettivamente una poesia ermetica questa di Fortini? No, se intendiamo il termine nella sua accezione storica, come identificazione d'una tradizione o d'un gruppo. Ma se ermetico viene da Hermes, dio agile e sfuggente, accompagnatore delle Grazie e gui-

da delle anime dei morti nell'Ade, eloquente e bugiardo al tempo stesso, allora la poesia fortiniana di questa fase è una poesia ermetica nel senso proprio del termine. Hermes, non dimentichiamolo, è anche l'Erma bifronte, che guarda verso il passato e verso il futuro, ma non può guardare veramente in se stessa.

Del resto, divinità e figurazioni infere s'affacciano qua e là dai versi della *Poesia delle rose*: Ecate, Sìsifo, Piritòo, Tieste, le Erinni, e danno il tono di una evocazione che si vuole, fin dall'inizio, in un'aria un po' paurosa di mistero.

4. Con questo, però, siamo ancora alle enunciazioni programmatiche. Per definizione, invece, se prendiamo per buone le posizioni di poetica or ora riassunte, nessuna poesia piú di questa ha bisogno d'esser letta totalmente nel suo testo.

Abbiamo detto che si tratta d'una poesia dura, scostante e difficilmente penetrabile. Cerchiamo di definire, intanto, in cosa consista questa difficoltà, ossia la qualità di un'estraniazione, che, come s'è detto, è del tutto volontaria.

Prendiamo un piccolo brano del primo gruppo di stanze (1, 17-20):

> Polvere sugli spalti; delle rose
> l'empietà ne gode, la sete si esalta
> senza posa a colpi di sangue
> dove scava balordo lo scarabeo...

Si vede subito che siamo di fronte ad una sintassi altamente articolata. Quindi, non c'è afasia, o tendenza all'afasia, nel senso stretto del termine, perché invece *il discorso c'è*. Anzi, è un discorso eloquente, che ha dietro di sé una retorica: una retorica, – direi per ora approssimativamente, – dell'elevatezza e della densità, che ha qualcosa a che fare con il sublime. Se però il sublime è, nella definizione classica, « risonanza di nobiltà d'anima, sicché si ammira talvolta un pensiero semplice, senza voce, di per sé, per l'elevatezza del sentimento », si dovrebbe dire piuttosto, a proposito di Fortini, che la nobiltà d'anima s'ammira non nel pensiero semplice, ma nella natura chiusa del discorso, nel piglio aristocratico della comunicazione, nella sua forma crittografica, nell'estrema complessità dei significati, ecc.

La sintassi, dunque, è articolata e duttile, e non presenta in sé particolari difficoltà. La difficoltà semantica è invece nelle singole frasi, ciascuna chiusa in sé come per difendere l'intimità d'un nobile segreto portato però con vergogna. Lessico e attività immaginifica costituiscono, al livello delle microstrutture (« ... delle rose l'empietà ne gode »; « la sete si esalta senza posa a colpi di sangue... »), il vero terreno dell'estraniazione, e a giusta ragione, secondo l'impostazione programmatica di Fortini: egli non dice, infatti, che non sia possibile comunicare (che sarebbe posizione piú in linea con l'ermetismo classico, sempre bordeggiante ai margini dell'afasia); egli dice che non si può comunicare *realmente* senza affondare i significati in una *maschera* di ambiguità. Ora, mentre la sintassi e la retorica ostentano la maggiore fluidità e sostenutezza possibile, sono le singole frasi a portar la maschera e a celarsi in penombra. Sarebbe come uno di quei discorsi ascoltati in una lingua straniera poco nota, di cui voi capite dal tono della voce l'andamento e la struttura, senza però riuscire a cogliere il contenuto di molte delle affermazioni pronunciate.

La semanticità – se si può dir cosí – è respinta piú indietro, nel campo della creazione e degli accostamenti puramente verbali.

Ci sono elementi di *associazionismo surrealista* nella costruzione della catena d'immagini.

Il significato della storia non è nella storia narrata, ma nell'accostamento fra loro delle immagini e delle parole.

In calce Fortini elenca una serie di possibili interpretazioni. Ma, a parte il rinvio a fonti d'ispirazione (Petrarca, Catullo, Omero, Dante, D'Aubigné, Zabolotskij), che certo è molto utile, anche lui sente di non poter dare piú di una « traccia ». Mi permetto di dire che si tratta di una traccia altrettanto fondata e altrettanto

improbabile di altre che potrebbero essere tentate spostando anche soltanto di poco l'ottica della lettura.

Il fatto è che la « traduzione in prosa », la « spiegazione », sono in un caso come questo totalmente insufficienti.

Piú che « spiegare », bisognerà invece far rilevare gli accostamenti e gli intarsi, dove questi si verifichino. L'analisi dovrebbe essere sempre molto minuziosa e attenta, le conclusioni, invece, piuttosto sobrie e prudenti.

Né c'è la possibilità di spiegar tutto: molta parte del discorso finirà inevitabilmente per cadere fuori dell'analisi. La stessa interpretazione, infatti, non potrà sottrarsi del tutto, pena una violentissima banalizzazione, alle leggi di oscurità, estraniazione e soprattutto ambiguità, che questa poesia si è data. Ricordiamo ancora una volta che il destino di questa poesia è *in-parabola*, e che questa parabola va a cadere in un punto dell'orizzonte oltre di noi, che oggi è impossibile per chiunque determinare esattamente.

5. Prima d'entrare nel testo, vorrei aggiungere alcuni elementi riguardanti la struttura metrica del componimento e il suo lessico.

La metrica ha nella *Poesia delle rose* un'importanza fondamentale. Si può facilmente affermare che le scelte le quali l'hanno determinata, sono tutt'altro che casuali.

Si tratta, infatti, d'un poemetto in ottave. Naturalmente, i versi che compongono le ottave sono in ogni senso liberi, ma la loro misura rispetta anch'essa un'intenzione di equilibrio e di ordine: si tratta, infatti, di versi che vanno dalle nove alle sedici sillabe (ma di questi ultimi ce n'è un solo esempio); sono versi, dunque, che si aggirano inquieti ma disciplinati intorno alla misura classica dell'endecasillabo, di cui del resto il poemetto conta molti belli esempi (« accarezzali i simboli deformi », 3, 9; « Tutti i perfetti amori un solo amore. / Tutti i giorni piú belli un solo giorno », 4, 9-10; « precipitate, fontane, gli scrosci », 7, 2; « Viva la rosa della primavera », 7, 23; ecc.). La poesia da questo punto di

vista è sapientissima: c'è persino un endecasillabo di sapore alessandrino, carducciano: « Miele occlude i trionfi, o ape latina » (1 23).

Fortini ha scelto dunque una struttura perfettamente chiusa, un metro narrativo inconsueto fra i contemporanei (Pasolini si era orientato, com'è noto, verso la terzina), per non lasciar dubbi sulla particolare natura della propria estraniazione. Anche qui agisce il principio, che abbiamo già ricordato: il massimo della formalità (o del formalismo) serve per dare « maschera » alle reali intenzioni del poeta.

Scendendo piú in profondità: il poemetto comprende 144 versi, divisi in 7 capitoletti. In realtà, a guardar bene, la struttura effettiva del componimento comprende sei capitoli di tre ottave ciascuno; poi, in pratica, il quinto si smembra, dando luogo ad un sesto, composto d'una sola ottava.

Capire perché la struttura metrica chiusa qui si frantuma può servire a cominciare a capire come il discorso fortiniano è organizzato.

Il capitolo 6 comincia con una disgiuntiva, che si fa interrogazione: « O...? ». Bisogna chiedersi che cosa esprime la disgiunzione e rispetto a che cosa si ponga la interrogazione.

La disgiunzione esprime un dubbio, un atterrimento mitologico, uno smarrimento catacombale, il timore della *reductio* (da esseri umani a larve, da larve a prigionieri sotterranei, da prigionieri sotterranei, a insetti:

> ... A tufi di catacombe, dove
> sotto le larve di noi futuri murate
> un senato di insetti gesticola [6, 6-8]).

L'interrogativo è invece posto rispetto al capitolo 5, dove c'era una cosa diversa: in aria di decadenza e di sfascio (« tumefatte le rose », 3), e in perpetua attesa di uno sfinimento psichico e morale, a cui non ci si può sottrarre (« Qui abito / dove una notte l'incenerirsi del secolo / persuade, e mi stermina lenta e tremo »,

14-16), si verifica come un'inversione, un lento prevalere di motivi fra *idilliaci-nostalgici* (natura-in-riposo) e *speranzosi* (natura-in-tensione):

> E prima che inizino i nidi il gridio
> queste tue favole di morti torneranno
> uomini opachi avviati sui lastrici (6-8).

Però, ad un certo punto interviene il dubbio pessimistico, la rottura dell'idillio-speranzoso nostalgico (certo, non ingenuamente ottimistico), e viene avanti questa caduta tanto forte da determinare una spaccatura nel metro, ed esiti di carattere apertamente espressionistico, con bagliori di tregenda mitologica (« cripte, aule, visceri... »; « mucchi / di addomi stronchi, criniere di bisce e di funi, / maschere scorticate... »; « Sísifo, Piritòo, Tieste... le Erinni »).

Piú quanto s'è già detto.

Il vocabolario di Fortini, in questo poemetto, è di per sé frutto di scelte del tutto armoniche con le strutture e la poetica del componimento. In termini danteschi, si definirebbe tale vocabolario aspro o petroso, fatto di parole dure, accostate con esiti il piú possibile stridenti. Qualche esempio:

durezza - arcuate di spine - scava balordo lo scarabeo - immanità - si lorda - squama di serpe - crepitio di stipe - soffiano - frugano - inumana bocca - affóndati - ingórgati - intrisi di linfa - scatena morsi - la rabbia dei defunti canina - essica e accaglia - anime storte - nane - mucchi di addomi stronchi - criniere di bisce e funi - maschere scorticate - precipitate... gli scrosci - gli àcari stritolano i grumi - le cetonie triturano l'avvenire - minuscole branche.

Ce n'è abbastanza per capire di che maglia è fatto il tessuto linguistico fortiniano, in questo caso. Da questo punto di vista emerge già chiaramente un disegno: dentro strutture armoniche

(o apparentemente tali) versare un magma ribollente di punte e veleni, destinati a ferire e incidere, come in un rito iniziatico, l'attenzione del lettore.

È su questo sfondo che va collocata la rosa, – la rosa come figurazione e la rosa come simbolo. Cominciamo allora a vedere *come sono le rose* nel poemetto dal punto di vista, esattamente, della collocazione che esse assumono all'interno del lessico.

Le rose sono: 1 *rose di polvere; rose arcuate di spine; rose contuse; beate le rose*; 3. *pasto di rose... stracciate*; 4 *centifolia rosa indivisa*; 5. *tumefatte le rose; rose sopite*; 6. *carboni di rose*; 7. *le rose uccise, le vive; la rosa della primavera.*

Altre forme di localizzazione e tematizzazione delle rose sono:

1. *teatri di roseti (nel parco immenso arido romano); delle rose l'empietà ne gode*; 2. *Dove si schiude una rosa decade una rosa; che la lingua delle rose affili*; 3. *Smaglia le carni la rosa, si sbrana...*

Anche qui ce n'è abbastanza per capire che la rosa, su quello sfondo aspro precedentemente descritto, c'è per rappresentare tutte le figure della *mutazione*: ombra di dolcezza ambigua e solitaria contro il viluppo terribile delle offese.

6. Veniamo al testo nelle sue strutture.

Abbiamo detto che non è possibile raccontare, spiegare, fare la versione in prosa di questa poesia. Ci limiteremo perciò a suggerire delle chiavi interpretative, che il lettore potrà poi usare per proprio conto, raccogliendo intorno ad esse gli stimoli interpretativi provenienti, si può dire, quasi da ogni frammento del testo.

La nostra tesi è che ogni capitoletto ruota intorno ad un *centro semantico*, da cui si dipana la catena nevrotica delle associazioni. Questo centro semantico, come già s'è detto, non sta in superficie e non coincide con un ragionamento logico banalmente inteso: è, piú spesso, un'immagine, o una contrapposizione di immagini, che determinano logiche piú profonde, tra surreale e subconscio, se si può dir cosí.

Nel primo capitoletto, la contrapposizione dominante è tra *Rose* e *Polvere*, secondo una doppia serie grosso modo cosí disposta:

ROSA	POLVERE
rose di polvere	*rose di polvere*
rose arcuate di spine	*tendini robusti; muscoli disseccati*
rose contuse	*ortiche*
fiori aperti all'afa	*i fari ai tornanti*
teatri di roseti	*parco immenso arido romano;* *« polvere » ho detto;* *ustioni di curve*
delle rose l'empietà	*Polvere sugli spalti*
Sazie le gole, beate le rose	*erbe e bava*

Questa doppia serie, naturalmente, ha il suo centro, perfino ostentato, là, all'inizio, nel primo verso, in « rose di polvere », dove l'immagine della virtualità e quella della negazione (sterilità, soffocazione), praticamente ne fanno una.

Intorno alla doppia serie, in forma quasi altrettanto simmetrica, si dispongono le due altrettanto contrapposte e corrispondenti immagini della lacerazione:

da una parte, *il dolce affanno dell'ape, il miele* che *occlude i trionfi* e *lascia sazie le gole, beate le rose*;

dall'altra, la disseccata, disumana felinità della donna, congiunta impudicamente con i materiali quasi animali dell'auto, e sbattuta e *maculata* come una rosa al tramonto, prima d'esser presa da una crisi erotico-isterica (« Scalcia la dama, perde il sandalo », ecc., 21-22).

La scena è da stregonesca tregenda. La contrapposizione *rose-polvere*, e tutte le altre che si raccolgono intorno a questa, potrebbero essere un moderno apologo sulla lacerazione intervenuta tra i simboli di bellezza (compresa la poesia) e la loro concreta effettualità: lo scadimento nella putredine esistenziale coinvolge anche i simboli di bellezza.

7. Il discorso, da rappresentativo e in qualche momento drammatico in 1., si fa meditativo e sentenzioso in 2.

Le rose sono ancora l'immagine dominante; ma due sono i centri gnomici della rappresentazione:

> I. i contrari respirano immobili.
> Dove si schiude una rosa decade una rosa
> e uno è il tempo ma è di due verità (2-4).

Qui ci sono tre punti particolarmente fortiniani, il cui addensarsi in questo momento non può essere casuale:

a) (il tempo è contraddistinto dall') assenza di contraddizioni decisive. Si rammenti il commento che facevamo in precedenza al momento storico, in cui Fortini scrive questa poesia, e che qui è particolarmente protagonista. L'assenza di contraddizioni assomiglia ad una immobilità di morte (questo motivo è anche pasoliniano);

b) la decadenza produce (può produrre) generazione (motivo di speranza), perciò non è detto che i GRAN GIOCHI siano fatti;

c) stiamo tutti nello stesso TEMPO (il tempo in cui le reciproche negazioni si annullano), però le verità restano due (*gelo e gran caldo*), e di fronte ad esse bisogna osare esitare (cioè, non è detto che sia facile scegliere, anzi non si può scegliere facilmente; scegliere facilmente è un errore).

II. C'è poi una figura femminile (« Appari tu... »), che fa da *medium* al secondo centro, che è:

> Intenta a specchi di acque, sorella
> d'eresia, impietrita negazione
> splendida di unità futura, fronte
> tesa al nulla e ferita... (12-15).

Qui troviamo:

a) una fascinazione misterica: la contemplazione del proprio *double* nell'elemento liquido, anche questo, si suppone, immobile (« da grotte, fontane / i contrari respirano immobili »), ma inquieto;

b) la negazione chiusa nel proprio rifiuto, che, nella sua ambiguità e duplicità presente cela la propria unità futura (anche questo è motivo fortiniano di grande persistenza e durata);

c) un atteggiamento virile, persino enfatico, stoicamente proteso, nonostante le ferite, verso una negazione ancor piú assoluta, ossia il Nulla;

d) Soggetto è: « sorella d'eresia », ossia, da quel che si può capire, la figura femminile « medianica » che assume su di sé tutte le colpe di una resistenza *nonostante tutto* non ancora dimessa e abbandonata.

Alla fine, ritorna l'aria di tregenda del capitolo 1, come per negare la negazione, e ributtare nel caos tutta la parte creativa del rifiuto: avviene la trasformazione della « sorella d'eresia » in personaggio infernale (« e come t'anneri e tramuti / so »). mentre, prima d'arrivare al rilievo osceno dell'ultimo verso (« Una vecchia ti liscia l'anca »), si ordisce una dimensione stregonesca, quasi da scongiuro macbethiano (« già sei / squama di serpe ago unghia lama / che la lingua delle rose affili / e per crepitio di stipe soffiano, frugano, ecc. »).

8. In 3. ricorre l'immagine: « contro il tempo ». È fondamentale, in un duplice senso: perché il tempo, come abbiamo detto, è uno, e bisogna sapersi liberare da questa unità, ricondurla alla sua spaccatura, se si vuole superarla; e anche, o soprattutto perché il tempo è il nemico contro cui si batte l'immobilità del dominio, che non vorrebbe trascorrere mai.

Il centro semantico del capitoletto è però in:

« accarezzali i simboli deformi
dell'avvenire » (9-10);

da cui direttamente deriva l'immagine di rosa:

« Smaglia le carni la rosa, si sbrana,
che al mattino intatta deriderà... » (16-17);

e questo, a sua volta:

« la delizia / del ribrezzo » (19-20).

Ritorniamo ai vv. 12-15 del capitoletto 2 e soprattutto a: « impietrita negazione / splendida di unità futura... » Qui si sviluppa il discorso sull'« avvenire », che è ovviamente la proiezione entro cui si colloca (o potrebbe collocarsi) l'« unità futura ». Ebbene, il poeta ammonisce: non bisogna contemplare idiotamente l'avvenire se non si vuole cadere nella deformità; la rosa, trasformata in animale da preda, distrugge e si distrugge, per ritornare irridente alla sua sanità mattutina; sul palato resta la dolcezza schifosa di chi subisce il trauma ereditario di una infamità quasi bestiale.

Torniamo un momento indietro, ai primi versi del capitoletto.

Siamo di fronte a fantasmi di mondanità e di potere, intenti ad agire sul loro vigliacco teatro: parlano voci ingorgate dalla passione malsana, che li spinge a recitare in comune. Sebbene si parli di *recitazione*, non vediamo svolgersi un dramma: ogni gesto è fissato in un *emblema* (richiamato dallo *stemma* del verso 21), che s'avviluppa agli altri in un abbraccio contorto di brame nuove e antiche. *Fissità* (stilistica) è sinonimo di *blocco semantico*: i significati sono raggelati dalla contemplazione medusea del potere. Valgano qui piú che altrove tutte le considerazioni già fatte sul vocabolario petroso di Fortini.

In questo abbraccio contorto si stringe anche il discorso sui

« simboli... dell'avvenire »; per finire poi, anche questa volta, in un'accentuazione del desiderio a cui soddisfano le rose sfogliate e lacerate come in un banchetto di cannibali.

L'« immensa / inumana bocca », dei vv. 1-2, rimasta come spalancata al proscenio durante tutto lo svolgimento della scena sopra descritta, si richiude finalmente sul pasto dei simboli consumati.

9. In 4. l'attacco suggerisce un passaggio, una direzione, *versus*... *Versus* cosa?

Intanto, il primo verso:

« E ora la passione degli alberi alta ritorna »,

si contrappone nel suo stacco verticale alle molte erbe delle ottave precedenti, alle « ortiche », al « crepitio di stipe », alle « edere » avvinghianti, e introduce alle nette e chiare proposizioni, che costituiscono il centro semantico di questo capitoletto:

Il desiderio e la separazione
non ci saranno piú... (2-3)

Noi dal sogno usciremo per esistere
in una sola verità. (7-8)

Tutti i perfetti amori un solo amore.
Tutti i giorni piú belli un solo giorno. (9-10)

Allora, qui, il discorso di 2, 13-14: « impietrita negazione / splendida di unità futura », e di 3, 9-10: « accarezzali i simboli deformi / dell'avvenire », esplode in una straordinaria felicità espressiva (persino i versi metricamente s'aggiustano e armonizzano al loro massimo livello).

Addirittura un sogno di risurrezione universale (d'integrazione, d'organicità: d'alleanza fra uomo e natura, tra « spirito » e « corpo »). Fuori dal *sogno* (cioè dalla mistificazione), verso l'*unità*: in ogni *senso*.

Solennità da lassa monoritmica medievale; canto religioso acceso dantescamente del proprio riso:

Corpi spariti che avevamo amati,
dai miserabili resti ricreati
ritornerete di pietà beati (11-13)

Le « rose di polvere », « arcuate di spine », « contuse », pasto di bestie, « stracciate », torneranno ad essere la

centifolia rosa indivisa
che già la mente incredula abbagli. (15-16)

Si capisce perfettamente ora funzione e immagine del simbolo: l'emblema ha prodotto tutte le sue possibili incarnazioni e mutazioni. Le parole della prospettiva e della speranza sono anche quelle piú chiare ed esplicite. Cambia la voce, s'innalza: la retorica dell'elevatezza e della densità non ignora, nel suo versante positivo, qualche tono eccessivamente accentuato, qualche concessione di troppo ad un sublime vissuto da distanza troppo ravvicinata.

Tutto, però, è da misurare con la rapida contrazione del discorso, che l'ultima strofa introduce. Riprende la visione notturna, orripilante. L'idea del giudizio universale viene ripresa, ma nella variante formidabile; i *segni* e i *cortei dei Santi* per i sentieri del cielo, « vuoti come velieri ». Gli ultimi interrogativi, di nuovo, non lasciano molto spazio a speranze. Però, la situazione si è come placata: non torna piú a dominare la tregenda infernale di 1. e di 2.

10. Dei capitoletti 5. e 6. già abbiamo parlato un poco in precedenza. Aggiungiamo qualche considerazione.

Dopo l'apoteosi e il declino notturno di 4., l'interesse si sposta su « falsa coscienza » e « figure » di 5, 1-2.

Il momento idilliaco-elegiaco dei vv. 6-8 poggia su questo zoccolo di stanchezza e di disillusione (« Dimesse le frasche, tumefatte le rose... », ecc.), produttivo, però, in quanto falsa coscienza, di una attività figurale, strettamente proporzionale, se si può dire cosí, all'atteggiamento simbolico, anzi emblematico, cui si è già accennato.

La dissociazione continua nel buio, esprimendosi in catene d'immagini dominate da una paratassi assai vistosa, quasi a segnalare l'assenza (la perdita) di una logica articolata secondo le gerarchie del pensiero:

> E meteoriti di ferro mentale
> filano sui continenti, tangono
> campi magnetici di rose sopite,
> curvano frequenze di cose create, tentano
> aiuto... » (9-13).

Ma l'aspetto probabilmente piú importante è il ritmo. La seconda strofa va letta decisamente ad alta voce, per cogliere il crescendo, per individuare il *climax*, che sale fino al v. 14: « combatte, cabra, va... », e poi si stempera discendendo, quasi a descrivere il colpo d'ala che s'allenta nella notte, fino alla chiusa stenta e disperata:

> « e mi stermina lenta e tremo. »

Il precipizio di 6. s'imbocca ovviamente, attraverso una rinnovata cerimonia iniziatica: la carbonizzazione delle rose. Su questo tappeto ardente passerebbe l'accettazione della degradazione e della disumanità, come « sola via » (v. 2) restata. La mutazione bestiale, infine, chiude la scena con una figura politico-teatrale fra macabra e ridicola (« un senato di insetti gesticola »). Ma non bisogna dimenticare che la riabilitazione delle poetiche dell'occulto e dell'ermetico sarebbe dovuta avvenire secodo Fortini (*Astuti come colombe*) fra « scoppi di risa ». L'espressionismo stilistico reintroduce perciò una categoria abbastanza inconsueta fra noi, che è quella del « grottesco ». I toni « forti » del poemetto vanno letti, quando ci sono, tenendo presente questa carica di autodissacrazione, senza la quale si incorrerebbe in equivoci.

11. Ma la chiusa del poemetto è in crescendo: « E no », risposta a: « O...? », di 6.1. Il capitoletto finale è simmetrico al capitoletto 4., ma al tempo stesso diverso: là, l'utopia o il sogno di una risurrezione universale, contemplata nel suo splendore, ma incapace di salvare dalla notturna ricaduta; qui, la scelta, tra problematica e virile, di chi, opponendosi alla riduzione larvale di 6. e, anche, all'idillio nostalgico-decadente di 5., sa però che il massimo che si può fare è rivendicare *tutta intera* la propria presenza.

Sullo sfondo di scrosci di fontane, che, non a caso, creano l'ambiente d'un « ironico inferno » (secondo quell'elemento, anche figurale, di autodissacrazione, di cui s'è detto), si colloca il centro semantico, che è, questa volta, e significativamente, un *problema*:

> « Torna uno il vero? Fuggite, allegorie » (3).

Le allegorie, – le figure indirette e mediate dell'essere, – vengono scongiurate. Basta questo per restituire unità al vero? Rammentiamo, appunto, i vv. 7-8 di 4.: « Noi dal sogno usciremo per esistere / in una sola verità ». « Usciremo », appunto: ora la cosa è diversa, tutta, per cosí dire, privata e volontaristica, con i suoi limiti e le sue inevitabili privazioni: « Dovevi saperlo, saresti tornato a scegliere... ».

Segue un catalogo, bellissimo, di « luoghi » fortiniani: scegliere « il gelo » (cfr. 2, 5: « Vieni al gelo e al gran caldo. Qui osa / sul limite esitare... »), « il volere », « la spina » (cfr. *Le domeniche*, precedentemente rammentata, per comprendere l'allusione: « Lo spino portava la rosa / La rosa portava l'amore / l'amore portava la pace... »). La scelta, cioè, difficile e poco gratificante,

di un sapere non condizionato e di un processo a scansioni lunghe, fortemente problematico: dove siano unificate le parole e le cose (« univoci i nomi »), la conoscenza possibile e al tempo stesso paziente, non frettolosa (la polemica fortiniana contro le facili scorciatoie dell'ideologia, di cui qualche volta anch'io sono stato oggetto), una solarità destinata a illuminare il mondo nei suoi confini classici, oraziani, il movimento storico sempre in atto, ma a piccoli morsi, impercettibili.

Ancora, poi, « luoghi » fortiniani. Si chiede come lui stesso potrà riconoscere le rose uccise da quelle vive: ed è interrogativo fondamentale, perché tutta la simbologia figurale del poemetto ruota intorno all'ambiguità della rosa, che, di volta in volta, si presenta nella sua veste trionfale (« beate le rose », « centofolia rosa indivisa... ») e in quella della dissoluzione e della decadenza (« rose contuse », « rose sopite », « rose stracciate »...).

L'interrogativo però non poggia qui su di una base reale, ma serve soltanto a introdurre retoricamente l'affermazione successiva: l'unità finale è in grado di accogliere non solo la parte solare ma anche quella oscura dell'esistenza; anche la follia merita rispetto, anzi giustizia e amore. « Voglio che nulla si perda » (13): siamo al centro della concezione fortiniana: dialettica, naturalmente, ma, se mi è consentito esprimermi in questo modo, con un dito puntato soprattutto su questa risoluzione futura, che vuol *conservare*, perché senza conservazione non si può neanche *progredire*.

In rapida successione s'affollano le immagini che portano alla fine. « Voglio che nulla si perda »: anche se gli insetti, meno ostili e piú caricaturali che nel loro precedente travestimento catacombale, continuano a sminuzzare l'avvenire e a ridurlo in briciole; anche se colpa e speranza, anch'esse indivise come ragione e follia, continuano a separarci e a ostinarci, salendo fin sulle cime di quegli alberi, – che non a caso avevano aperto con la loro linea svettante il capitoletto 4., – e infradiciandole.

Il movimento finale è di fuga, ironico quel tanto che basta per attenuare il pathos e circoscrivere il sublime. È come la reale scomparsa dal proscenio delle allegorie: e c'è proprio una resa teatrale, con i personaggi che, brechtianamente straniati, si ritirano, il sipario che scende lentamente (« L'aria è fina e nera »), e lo scroscio di applausi finale, affettuoso e, ripeto, un po' ironico:

> « Viva la rosa della primavera.
> E viva l'erba, il fiore, i baci, il dolore. »

12. Credo che il *senso* stia tutto nella *lettura*, questa volta. Ma proviamo a riassumere.

Abbiamo detto che nel fondo c'è una utopia poetica e un rifiuto dell'ottimismo progressista, che non rifiuta però né la speranza né la pratica del divenire.

Sul messaggio marxiano (ricordato nelle *Note* al testo: « La società è l'unità essenziale, giunta al proprio compimento, dell'uomo con la natura, la vera resurrezione della natura »), Fortini costruisce una poesia, che trova nell'ambivalenza e nella estrema formalizzazione il proprio impianto strutturale e la propria retorica.

Ripetiamo: simbolismo, ma non tanto simbolismo *décadent*, immaginifico, bensí simbolismo per *emblemata*, reso con le visioni raggelate e paurose di una condizione umana schizofrenica; ambiguità, non tanto nel senso di eventuale duplicità dei significati, quanto in quello di una compatta impossibilità a tirarsi fuori dal viluppo delle contraddizioni; parabola, come racconto che mira fuori dell'orizzonte esistente e visibile ma si costruisce *tutto* con gli elementi dell'attuale esistenza.

La rosa attraversa dal principio alla fine questa costruzione stilistica, interpretando la parte della figura che s'avvilisce, si distrugge e si perde, ma sa anche ricomporsi, resistere, trionfare (dalle « rose di polvere » del primo verso, a « Viva la rosa della primavera » del penultimo).

Essa rappresenta la garanzia *vivente* della *mutazione* dentro la *contraddizione*.

In *Ultime sulle rose*, che segue il poemetto, a mo' di congedo,

ma non ne fa parte, questo messaggio diviene fin troppo esplicito, nel suo dichiarato riferimento dantesco:

> Quando da qui si guarda l'età del passato
> veramente diventa possibile l'amore.
> Mai cosí belli i visi e veri i pensieri
> come quando stiamo per separarci, amici.
> Esercizio della ragione e sentimento
> sono due cose e vivacemente si legano
> come la rosa è forma di mente e stupore.

Veramente qui, in questi versi ancora ironici e gioiosi, siamo un po' troppo al di fuori della contraddizione, e ne scapita anche la mutazione.

Se ne potrebbe ricavare un'indicazione generale, valida per l'intera *Poesia delle rose*.

Lo stile di Fortini è uno stile attirato dalla bellezza e dal sublime (nel senso che abbiamo detto piú volte). I due toni estremi entro cui si muove sono l'enfasi e il grottesco, dove, spesso, uno dei due interviene a correggere l'altro.

Fra questi due estremi c'è una gamma non molto estesa di possibilità: la forza agonistica del discorso non consente al poeta troppe distrazioni e varianti.

Nel mezzo c'è la contemplazione della bellezza, che, per essere ironica, fine ed estremamente colta, riesce anche ad essere intima, contenuta e profonda. Tradotto in termini stilistici, il superamento della lacerazione esistenziale è capacità di cogliere al volo una nuova immagine del bello, che si staglia contro il fosco quadro della decadenza umana:

> E ora la passione degli alberi alta ritorna...
>
> E meteoriti di ferro mentale
> filano sui continenti, tangono
> campi magnetici di rose sopite,

> curvano frequenze di cose create, tentano
> aiuto...
>
> Dovevi saperlo, saresti tornato
> a scegliere il gelo, il volere e la spina...

È un bello non metafisico, non astratto. È una virtualità carnale, vivente, di colpe e di speranze, di morte e di resurrezione, di costrizione e di liberazione.

È un incontro tra il movimento e l'immobilità, tra il futuro e il passato, che passa attraverso la mediazione d'un presente difficile e mortificante.

È una speranza appena fiorita e già sfiorita, un'attesa che si sa inutile e pure si rinnova.

È una rosa.

Giorgio Bàrberi Squarotti

FORTINI POETA-PROFETA

La poesia di Franco Fortini esclude la dimensione del presente ovvero ogni tipo di attualità, pur essendo spesso percorsa da fitti riferimenti agli eventi della nostra storia o cronaca che sia o anche a spazi ben definiti, a luoghi dell'esperienza e della vita. Il fatto è che l'ottica di Fortini appare sempre spostata in avanti ovvero rivolta verso il passato, secondo due tensioni che, in ultima analisi, derivano da una stessa origine: nel senso, cioè, di un mondo di ieri, di cui partecipa il poeta stesso, che non può essere chiosato né tanto meno giustificato se non alla luce di un futuro continuamente profetato come prossimo o reale, ma per forza di fede, al di là di ogni rinvio o di ogni delusione, mentre si determina come capovolgimento e radicale ribaltamento di quel « ricordo » di ciò che, essendo stato tuttavia, è sempre piú tragicamente pungente fino allo strazio o all'angoscia, e tanto meglio si spiega e si dispiega quanto piú la certezza del futuro sfugge verso il metatempo e la metastoria. Avviene cosí che questa poesia non sia mai fuori di speranza e fuori di errore, come vorrebbe: la speranza che è la capacità di riproporre insistentemente, senza arrendersi mai, la visione del futuro già esistente, concreto, sul punto di essere visitato e percorso, ma vietato, tuttavia, al poeta come alla sua generazione dal limite dell'appartenenza a un'altra cultura, a un'altra società, a un'altra fase della storia, non diversamente dai filosofi e dagli eroi antichi nel Limbo della *Commedia* dantesca; e l'errore, che è il proseguire, nonostante la perentorietà dei sogni profetici, del mondo com'è, pieno di disinganni, di violenze, di tradimenti, di tensioni che di colpo si allentano e ricadono su se stesse o sembrano indicare prossima una meta, e poi, invece, non è che uno dei tanti disguidi dell'intelligenza e delle illusioni di

occhi troppo affaticati per non credere uomini veri i molti fantasmi generati dall'aria arida di troppi inverni vissuti o la già fondata e costruita città futura le ombre fra le nebbie, in mezzo agli alberi spogli.

L'itinerario di Fortini non ha, quindi, fine: l'« errore » (che è anche l'« errare », cioè il vagare nelle splendide metafore di un inverno che attende da sempre e per sempre la primavera) non si chiude e, se mai, propone di nuovo un di là da quella che è stata creduta la meta, mentre si accumula sempre piú passato, cioè quel ricordo di fatti, persone, incontri, situazioni, messaggi, certezze, ragioni, timori, che sempre piú difficilmente riesce a giustificarsi e a darsi una motivazione per essere stato nell'ottica della profezia del mondo nuovo, come visione capovolta di una visione trionfale e luminosa. Insomma, la stagione dell'attesa, ambigua e triste e crudele come ogni sospensione del tempo, finisce con il diventare la stagione di sempre, con i sussulti improvvisi di eventi che sembrano segnalarne prossima la fine (il XX Congresso del PCUS, i fatti di Ungheria, il sessantotto, ecc.), ma che non sono poi altro che altri « errori » che non consentono di uscire dalla speranza per l'attuazione compiuta di tutti gli annunci e di tutte le profezie. Per questo si fa sempre piú grande la quantità delle cose e degli uomini che si perdono in questo presente fissato indefinitamente: « il verbo al presente porta tutto il mondo », ma ci si chiede allora dove siano i popoli scomparsi, « le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele », e la risposta è ambigua, può essere, ironicamente, « il primo sottoscala » o, tragicamente, l'angolo della strada di cui parla Borsieri, dal quale non bisogna voltare, o quello da cui appare Elio che ripete il gesto di Ulisse, abbracciando lui morto, ma concreto e reale, il poeta fatto ombra fioca dalla vita e dal silenzio ovvero dai confusi fischi della storia (quelli che il maresciallo Yakubovski trasforma in spari veri nei crani), oppure viene avanti Panzieri « cosí sciupato / per troppo poco sonno ».

Avviene cosí che, nella poesia di Fortini, nel presente fatto immobile che essa ha sempre negato nella sua appassionata pro-

feticità, ma che fra tragedia e grottesco si è fissato fuori della poesia, in quella storia di cui la poesia ha cercato di essere in ogni momento sollecitazione, incitamento, lezione, modello di lotta, il trascorrere del tempo sia tutto a carico del poeta-profeta, che via via si fa « realmente » vecchio, incidendo ferite e fatiche e dolori e debolezze fisiche e piaghe proprio il tempo che non passa e non si apre al compimento delle profezie, quello che, giungendo, sí farebbe vecchio ogni verso, ogni parola, ogni scatto, ogni progetto del poeta, ma in un senso assoluto, come vecchio sarebbe l'intero mondo umano di fronte alla rivoluzione della storia. L'inverno, la « vecchiaia » ideale, non realistica o anagrafica, di tanta parte della piú remota poesia di Fortini, cioè le stagioni morte o lentissime o quasi insensibili di fronte all'urgere dei tempi nuovi, vengono a farsi reali condizioni di un divenire che non c'è e non muta nulla, se non il poeta stesso, testimone anche della grandezza o dell'eroismo del passato piú lontano o avverso, anche degli errori dei marescialli Yakubovski di tutte le Ungherie e le Cecoslovacchie, ma come delle inevitabili contraddizioni e difficoltà che il mondo nuovo incontra nell'attuarsi, e che appunto nel mondo nuovo degli uomini non piú sfruttatori e sfruttati avranno un significato, saranno collocati negli archivi, a dimostrazione di ciò che la rivoluzione è costata.

Non è senza una precisa intenzione che il libro poetico di Fortini si concluda con un testo come *L'ordine e il disordine*, cioè con estrema chiarezza fissando la parte del poeta nella grande contraddizione fra la fede nel « Disegno » e « il Disordine, il segno dell'inutile, la passione stomachevole »: « la ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu reggile. L'uno che in sé si separa o contraddice, e tu fissalo; finché non sia piú uno. E poi torni a esserlo, e ti porti via ». La parte del poeta è quella di porsi come lo schermo che riflette le contraddizioni della storia e della vita, come chi registra le opposte tensioni delle cose, e se ne fa carico e destino, o cerca anche di portarle all'estremo perché cosí si consumino e lascino il posto all'unica verità che conta, come il « ser-

vo » che espia tutte le colpe, a partire da quella di esistere come uomo vecchio che non potrà mai essere davvero completamente rinnovato dalla rivoluzione dei tempi e della storia, e poi le infinite altre di cui ha esperienza e che registra via via negli anni di una vita che si consuma nell'attesa, in quel presente in cui non crede, che non ama, che respinge e denuncia, al quale neppure vorrebbe guardare, ma che gli si è fermato davanti per una suprema e crudele ironia della Storia. Il poeta-testimone sa, con lucida coscienza, di non essere che lo scriba di un archivio di errori e di incertezze che verranno radicalmente e violentemente negati: ma ecco che la negazione tarda, e il discorso poetico continua a registrare sentenze e disperazioni, voci di morti e sbagli di chi si crede vivo, e allora il libro si ispessisce, e non è piú il luogo delle parole dette prima di un silenzio trionfale da cui altre e felici parole sorgeranno, ma è esso stesso definitivo, immobile, e continua a usare il futuro e il passato come tempi verbali e a dichiarare il presente come il tempo della sparizione del poeta, dell'annullamento della poesia nell'azione, ma si tratta ormai di istituzioni.

La tragicità del libro di Fortini è proprio questa, di un movimento accanito e di una continua sollecitazione delle cose, degli eventi, delle parole, che si sono raggelate perpetuandosi nel precario della storia che si è fatto indefinitamente costante e fisso e nelle metamorfosi della società che è rimasta a metà, mostruosamente doppia, e il poeta ne registra l'abnormità e ancora, tenacemente, si pone come compito di fornire nuove ipotesi di compimento, di tentare ulteriormente di far coincidere Disegno e Disordine come due aspetti finalmente non piú contraddittori di una realtà sanata nei suoi mali. È un'idea fondamentalmente « religiosa » piú della funzione e della posizione del poeta che della poesia: la rivelazione storica c'è stata, esiste anzi da sempre, e non ha nessun bisogno di essere illustrata, essendo il presupposto necessario del fatto stesso di scrivere, di comporre poesia (e di qui deriva l'assoluta estraneità di Fortini a ogni comportamento innografico, a ogni

modo celebrativo), e, tutt'al piú, può essere citata di tempo in tempo per indicarne il valore di sollecitazione intrinseca del fare poetico o, meglio, il dato senza il quale neppure potrebbe darsi poesia (e, in questa prospettiva, è allora agevole comprendere le scelte critiche di Fortini, soprattutto nell'ambito della poesia contemporanea, che non vanno certamente ai poeti cosiddetti « realisti » o innografici e ai lirismi di partito o d'anima, quanto, invece, ai poeti profetici ovvero a quelli che intendono la poesia come rivelazione, ogni disvelamento del senso delle cose al di là delle apparenze e delle consolazioni a esse legate essendo un uso appropriato e autentico della poesia); mentre quello che conta dire è la responsabilità, positiva e negativa, di chi scrive versi nei confronti della « verità » indubitata del rinnovarsi del mondo e della storia, è l'itinerario diviso fra i rapporti con il mondo vecchio, ricordato e illustrato nella sua agonia, e la tensione verso la trasformazione che tutto dovrà a fondo mutare fra gli uomini e nella storia.

Il problema è, insomma, l'esistenza del poeta, che non è mai interamente l'uomo del futuro e non è piú, inquietamente e dolorosamente, l'uomo del passato, che, tuttavia, non può abbandonare senza cercare di giustificarlo in rapporto proprio con il mutamento irreversibile nella storia che dovrà accadere. È un personaggio contraddittorio, che potrà essere spazzato via dal mondo nuovo come inadeguato ai tempi nuovi, ma ne costituisce la premessa, la commemorazione continua, il garante, nella parola, del prossimo giungere di essi. L'ambizione che lo sorregge è di farsi termine di tutti gli ostacoli che si frappongono ancora all'attuazione delle profezie, cioè di subire il martirio perché i nuovi tempi giungano. Accade che il poeta, invece, finisca a essere la vittima designata dell'attesa, il punto su cui convergono le accuse e i rifiuti e le negazioni, che lo coinvolgono a mano a mano che il tempo rallenta le sue vicende, e si fanno immobili i destini, e finiscono a segnarlo a fondo, sí senza vincerlo, ma anche corrodendolo e ferendolo, onde le visioni non sono piú quelle dei nuovi uomini che respingono la testimonianza oscura e amara o disgregata della

poesia del poeta dei tempi finiti e superati, ma quelle di tutti coloro che, uomini come animali o oggetti, sono caduti lungo una vicenda che nel dover essere indubitabilmente ha un senso preciso, ma nell'essere effettivo appare sempre piú come una somma troppo pesante da sopportare di immobili strazi, di morti ripetute, di sconfitte iterate, di falsi segni della primavera che portano invece altri e piú crudeli inverni. La voce delle vittime della storia, che non diviene e non si muta, viene a identificarsi sempre piú ampiamente con la voce del poeta, non testimone della metamorfosi anche soltanto per esserne stritolato o annullato, ma come colui che ha avuto in sorte la condizione piú ingrata, che è quella del profeta che non vede mai attuate le sue profezie, e si sottopone, quindi, all'irrisione e al rifiuto, patendone fino in fondo l'apparente trionfo.

Deriva di qui un'ulteriore componente della poesia di Fortini, che si fa strada con estrema discrezione fra la tragicità dei ricordi e la contraddittorietà degli eventi: ed è la contemplazione splendida delle figure di una vita che appare e si svolge al fianco dell'orrore della morte e delle stragi. Il « servo non inutile » della storia merita di essere portato via, ma, invece, dovrà fino in fondo vedere alternamente « le belle querce in fondo al prato » e il « carico di carne uccisa che l'elicottero solleva », poiché, come dice Canetti, la storia disprezza chi la ama, e il poeta lo sa perfettamente e non si illude né di esserne risparmiato, se mai dovesse riprendere il corso, né di essere privilegiato con l'attuazione delle profezie di cui si è fatto interprete e annunciatore, né di essere salvato dal patirne tutte le contraddizioni e tutti gli errori, che ci sono e si compiono nonostante la lucida denuncia e l'appassionata rappresentazione che egli si è assunto il compito di darne, né di non essere fatto egli stesso oggetto di contraddizione fra l'insensatezza della vita, che è splendore e orrore al tempo stesso, e la razionale certezza della fede nell'uomo dei tempi venturi, nuovo e risanato di ogni male e perfino dello strazio dell'esistenza.

Soprattutto nei versi piú recenti meglio si avverte la coscienza, che il poeta ha, del disprezzo della storia per la sua fede nella storia: quel « disprezzo » che si trascrive mirabilmente nei ritratti di sé come zimbello della volgarità o della crudele banalità del mondo che si incontrano in testi come *Alla Buca Mario* o *Il falso vecchio*, in quanto il poeta, nonostante tanta delusione di attese, è pur sempre colui che possiede la sapienza, che conosce il destino delle cose e il proprio e quello del mondo, anche se non è certamente il solo, ma è il solo a non averne piú di un ragionevole tremore e timore, a non essere attaccato troppo al calcolo dei vantaggi, delle tattiche di potere, delle parole d'ordine per brevi e irrisori successi, anche se l'immobilità ironica e beffarda della storia sembra dargli perennemente e fermamente torto. Ancora « i veri uomini amici / parlano oltre i tuoi giorni che presto / saranno disfatti », ancora questo è l'« onore » del poeta: ma tutto si è fissato e cristallizzato, e i giorni del poeta non sono disfatti per altri luminosi tempi o, se mai, si sono disfatti soltanto per lui, non per il mondo, e le voci degli uomini veri sono diventate un'eco abituale che potrebbe essere quella di un disco che gira all'infinito.

La poesia di Fortini è arrivata a rappresentare anche questo, in quel suo presente che le è innaturale come è innaturale alla storia e alla profezia, ma nel quale è impossibile sparire e far sparire, al tempo stesso, tutti gli errori e i massacri e i morti amici e familiari e le illusioni dei segni ambigui e ingannevoli. La suprema sfida della poesia di Fortini si attua, allora, proprio contro il disprezzo della storia, e al poeta, in questa condizione, viene a toccare il compito di non falsare e non deformare la parola poetica come uno dei pochi strumenti che restano di lotta e di sollecitazione del tempo o di rivelazione delle menzogne e degli inganni. La poesia, cioè, viene a riacquistare una funzione fondamentale, anche se cosí limitato e cosí secondario è il suo indice di ascolto.

Muore la storia, e la profezia del poeta resta. Non è molto, certo: ma è una delle poche sfide che ancora si possano lanciare

alla sordità del tempo e alla scena piena di rumore e di confusione della storia, su cui recitano troppi guitti maligni e crudeli, ma pure qualche parola del poeta-profeta ancora riesce a giungere.

Cesare Cases

LA MACELLAZIONE DEL MAIALE, OVVERO FORTINI E LA PARODIA

Il principio di realtà afferma una cosa, l'inconscio un'altra. So benissimo che le forme tradizionali non possono rendere la realtà contemporanea, se non al massimo prendendo in giro se stesse, tuttavia nelle mie latebre foggiate dal ginnasio cova una profonda diffidenza per le forme moderne e una nostalgia reazionaria di rime e metri regolari, che può trovar sfogo solo nella parodia. Racconto a tutti che solo una volta mi riuscí di piegare, diciamo cosí, materialmente l'amico Fortini alla mia inconfessata concezione della poesia, e fu nell'Epifania del 1944, quando egli, ammantato da Befana che porta regali ai bambini, si esibí alla festa della Colonia Libera Italiana di Zurigo, che raccoglieva i connazionali antifascisti, recitando un monologo in versi – ottonari rimati alla « Corriere dei piccoli » – da me composto per l'occasione. Molti anni piú tardi espiai duramente questa vittoria rivedendo con lui, sotto l'aspetto filologico, la sua traduzione del *Faust* e assistendo con orrore al deliberato rifiuto di ogni tentazione di rime e calchi in versi tradizionali. Ogni tanto gli facevo delle timide proposte che egli sdegnosamente respingeva. Se avesse dato retta a me, sarebbe venuta fuori una traduzione non tanto simile a quelle dell'Errante o della Scalero quanto appunto al « Corriere dei piccoli ».

Con argomenti piú convincenti, anche Brecht riuscí talvolta a ricondurre Fortini nell'alveo della tradizione, specie nella *Santa Giovanna dei Macelli*, dove il poeta tedesco usa la pentapodia giambica – o la falsa pentapodia giambica, cosí come quello di Fortini è un *Falso sonetto* (1) – proprio per parodiare l'idealismo

(1) In *Poesia e errore* (ora in F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino 1978, p. 121).

già nel metro del dramma classico tedesco. A Fortini non restava altro che seguirlo sulla via parallela dell'endecasillabo sciolto. Prendiamo un passo in cui le pentapodie brechtiane sono quasi regolari, il discorso di Cridle nella terza scena [2]:

CRIDLE
So, Lennox, jetzt ist's Schluß mit Unterbieten.
Jetzt bist du aus, und ich sperr zu und warte
Bis sich der Markt erholt. Ich wasche meine Höfe
Und öl die Messer durch und stell mir einige
Von diesen neuen Packmaschinen auf, mit denen man
Ein hübsches Sümmchen Arbeitslohn einspart.
's gibt da ein neues System. Höchst listig ist's.
Das Schwein fährt hoch am Band aus Drahtgeflecht
Ins höchste Stockwerk, dort beginnt die Schlachtung.
Fast ohne Hilfe stürzt das Schwein sich selbst
Von oben in die Messer. Gut? Das Schwein
Schlachtet sich selbst. Und macht sich selbst zu Wurst.
Denn nun, fallend von Stock zu Stock, verlassen
Von seiner Haut, die sich in Leder wandelt
Sich trennend auch alsdann von seinen Borsten
Die Bürsten werden, endlich seine Knochen
Abwerfend, draus wird Mehl, drängt's durch sein eigenes
Gewicht nach unten in die Blechbüchs. Gut?

La norma è infranta solo al v. 5, che ha due giambi in piú, al v. 7 (su cui torneremo) e molto meno gravemente ai vv. 4 e 17 che sono ipermetri solo per l'aggiunta di una sillaba atona all'ultimo piede. Fortini traduce cosí [3]:

CRIDLE
Su, Lennox, ora basta col ribasso;
ora sei a terra e io chiudo ed aspetto

[2] B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. 1967, II, p. 681.
[3] B. Brecht, *Teatro*, Torino 1965, p. 628.

finché il mercato riprenda. Ai Macelli
fo pulizia, ungo i coltelli, impianto
certe macchine nuove che risparmiano
una bella sommetta di salari.
È un sistema moderno. E ben pensato.
Il maiale va su, sopra una guida
metallica, al piano ultimo. Lassú
incomincia il macello. Da sé solo
senz'aiuto, il maiale si precipita
giú sui coltelli. Va bene? Il maiale
si macella da sé, si fa salsiccia.
Perché, da un piano all'altro, abbandonato
dalla sua pelle, che in cuoio si muta,
e poi diviso dalle proprie setole
(spazzole, un giorno), finalmente l'ossa
sue, che dànno farina, scaraventa
via da sé. E dal proprio peso tratto
sprofonda nella scatola. Va bene?

Qui gli endecasillabi sono tutti regolari (ma altrove Fortini segue Brecht anche nelle alterazioni dello schema). Ci sono due versi in piú che nel testo: la prima perdita di velocità è al v. 10°, la seconda al v. 19°, cioè all'inizio e alla fine del moto discensionale del maiale. Due versi su 18 sono quasi il 10%, molto di piú, se vogliamo fare i pedanti, del 2% di versi esorbitanti che Fortini si è rassegnato a introdurre nei 12111 versi del *Faust*. Ma qui egli non si era proposto « una traduzione che avesse vita indipendente dall'originale » [4], mentre quella della *Santa Giovanna* doveva essere per forza sostitutiva.

Il testo originale comincia con un verso severamente classico: un « so » seguito da un vocativo e da un'affermazione perentoria, che piú ancora che Schiller ricordano i famosi attacchi raciniani introdotti da un « oui ». Seguono un paio di versi che si riferi-

[4] Introduzione a Goethe, *Faust*, Milano 1970, p. XII.

scono alla crisi, ma Cridle a differenza di altri non si lamenta, bensí approfitta della pausa per ripulire e rinnovare le attrezzature. Cosí il discorso trapassa insensibilmente a metà del v. 4 al « nuovo sistema », dapprima definito attraverso gli effetti (la riduzione del monte salari) per aumentare la tensione, che culmina con un'affermazione sottolineata dalla paratassi e dall'inversione del soggetto, sicché il verso (v. 7) assume un aspetto simmetrico (« 's gibt da ein neues System. Höchst listig ist's ») con un « 's » (aferesi di « es ») sia al principio che alla fine. Il verso sarebbe regolare se si sopprimesse il « höchst ». L'inserzione di questa parola ipermetra e non strettamente necessaria dà una frattura metrica con lo scontro di due arsi per di piú coinvolte in una triplice allitterazione (« höch*st* li*st*ig i*st*'s »). La tensione degli ascoltatori (i fabbricanti di carne in scatola che cercano una soluzione della crisi) è al massimo. Segue la descrizione del procedimento che occupa i versi residui, prima nelle linee generali (vv. 8-12) che definiscono il rapporto alto-basso fondamentale in tutto il dramma fino al *fortissimo* della scena finale; poi (vv. 13-20) nel solo movimento di discesa, seguito in un cumulo ipotattico formato di participi e di relative indicanti le trasformazioni secondarie (pelle, setole, ossa) finché l'essenziale, cioè la carne del maiale (che appare come soggetto « 's » solo alla fine del penultimo verso) precipita per il suo stesso peso verso la mèta della scatola: ennesima variazione brechtiana del *Canto del destino d'Iperione*. Del resto non dimentichiamo che Cridle stesso seguirà presto, grazie a Mauler, il destino del suo porco. Nella parte che introduce il nuovo sistema (vv. 5-9) il ricorso a parole composte laddove Brecht avrebbe potuto usare le semplici (« Packmaschinen », « Arbeitslohn », « Drahtgeflecht », « Stockwerk », invece di « Maschinen », « Lohn », « Draht ,» « Stock ») dà insieme precisione scientifica e gravità metrica, che si prendono in giro a vicenda. Le parole composte scompaiono nella veloce catabasi del maiale per riapparire nella « Blechbüchse » la destinazione finale.

Fortini riduce ovviamente le parole composte a semplici (« mac-

chine », « salari » ecc.) e rende il « Band aus Drahtgeflecht » con la piú generica « guida metallica ». Il respiro epico è affidato essenzialmente agli enjambements (11 contro i 6 di Brecht), secondariamente a qualche inversione (« piano ultimo », v. 9°; « che in cuoio si muta », v. 15°; « l'ossa / sue », vv. 17°-18°; « dal proprio peso tratta », v. 19°). Di fronte al testo la narrazione appare piú pacata, meno concitata e drammatica. La rinuncia alle due principali infrazioni metriche (vv. 5 e 7) riduce l'eccitazione di Cridle nel presentare il nuovo sistema. I due piedi ipermetri « mit denen man » (v. 5) creavano un'attesa appagata dal risparmio prospettato nel v. 6, mentre nella traduzione Cridle sembra piú assorto nell'autocompiacimento per i pregi del sistema, sottolineato dagli endecasillabi a maiore (vv. 5°-6°), che non teso a vantarlo agli altri. Cosí al v. 7° (anch'esso a maiore) abbiamo un « E ben pensato » che continua una riflessione fine a se stessa, di contro all'enfatico e apodittico « Höchst listig ist's ». Grazie al mantenimento del modulo a maiore nei vv. 8°-11° anche l'ascesa e l'inizio della discesa del maiale avvengono in quest'aura trasognata. Solo al v. 13° l'interrogativo « Va bene? » e l'accentazione 4-7-10 portano un movimento e un riferimento agli astanti riassorbiti nella sintesi del v. 14°, di nuovo a maiore. Poi inizia la catabasi, che segue da vicino il testo, salvo la soppressione della relativa del v. 16° e la sua riduzione alla forte parentesi ellittica « (spazzole, un giorno) » (v. 17°), assai efficace, ma che anche qui tende a trasformare la descrizione del processo oggettivo, economico-tecnologico, in contemplazione di un vagheggiamento soggettivo: sembra di vedere la nuvoletta che esce dalla testa di Cridle. Infine Fortini rinuncia a mantenere fino in fondo l'unità sintattica senza respiro: l'« abwerfend » è promosso a verbo di modo finito, cioè allo « scaraventa » del v. 18°, e la penetrazione nella scatola è aggiunta paratatticamente. Metricamente abbiamo quattro endecasillabi a minore (vv. 14°-17°), con il secondo accento sulla 7ª nei primi due e e sull'8ª negli altri, mentre quando ci si approssima al traguardo tornano quelli a maiore (vv. 18°-20°). Il settenario « sprofonda

nella scatola » conclude egregiamente il movimento arginandolo nella parola sdrucciola e conferendo a questa la stessa funzione del composto « Blechbüchs », mentre d'altra parte essa crea una pausa che permette la ripresa, con l'intercalare interrogativo riutilizzato nella replica di Graham, dell'andamento drammatico interrotto dall'esposizione del sistema.

Dell'influsso di Brecht sulla poesia fortiniana Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto [5]: « ... delle due valenze fondamentali che assumevano in Brecht le modulazioni classicheggianti – rovesciamento parodico del linguaggio dell'alta tradizione borghese e ricerca di oggettivazione e straniamente dei dati poetici attraverso uno strumento "neutro" – Fortini fa propria, significativamente, quasi solo la seconda.... ». Le traduzioni l'hanno obbligato, come qui, a far propria anche la prima. E, a conti fatti, la parodia si rivela meno irrispettosa e provocatoria che in Brecht, la dizione piú fusa, il tono piú interiorizzato, piú epico-lirico che epico-drammatico. Un ipotetico poeta didascalico settecentesco, che avesse improbabilmente appreso sia la lezione leopardiana che l'odierna tecnologia, non si sarebbe espresso molto diversamente in un poemetto serioso intitolato *La macellazione del maiale*. Eppure, è piú facile parodiare in italiano che in tedesco, lingua in cui non è avvenuta nessuna lacerazione del lessico poetico tradizionale paragonabile alla nostra. La parodia di Brecht si serve essenzialmente di mezzi sintattici e metrici; forse l'unica parola sentita come desueta è l'avverbio « alsdann » del v. 15. Invece a Fortini sarebbe bastato introdurre un paio di arcaismi (poniamo « verro » al posto di porco o « mercede » al posto di salario) per gravare la mano molto piú di quanto potesse fare il poeta tedesco. Io l'avrei certo fatto, anzi avrei fatto solo questo, ma per fortuna la mia Musa ginnasial-goliardica, dopo aver prostrato Fortini trentacinque anni fa, dorme sugli allori, ridestandosi solo eccezionalmente e per lo

(5) P. V. Mengaldo, introduzione a F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, Milano 1974, p. 13.

piú privatamente quando si tratta di prendere in giro amici o avversari. Forse però l'avrebbe fatto anche Brecht, se avesse poetato in italiano. Usava positivamente gli arcaismi del linguaggio luterano in odio all'egemonia di quello classico, tanto piú volentieri avrebbe usato in senso parodico quelli di questo, se ne avesse avuto a disposizione di vistosi. Fortini non l'ha fatto. In fondo la parodia gli è estranea, anche come epigrammista. La realtà è che, a differenza di Brecht e piú vicino anche in questo ai francofortesi (come ha notato sempre Mengaldo), egli non ha mai dichiarato guerra alla tradizione – sia pure con tutte le eccezioni e le « Umfunktionierungen » del poeta di Augusta – parodiandola o svilendola in nome della « lingua mozza » delle classi subalterne. « Piú morta di un inno sacro / la sublime lingua borghese è la mia lingua » [6].

Studioso, come critico, degli *Inni sacri*, Fortini realizza come poeta l'insegnamento francofortese per cui Trakl e Schönberg sono piú vicini a Goethe e a Beethoven di qualsiasi tentativo di ripetere i loro moduli piú morti di un inno sacro. Concludo la mia annosa controversia con Fortini dichiarando solennemente in occasione del suo sessantesimo compleanno – nell'improbabile ipotesi che qualcuno avesse dei dubbi – che dei due quello che ha piú rispetto per i classici è lui.

(6) *Diario linguistico*, in *L'ospite ingrato* (ora in *Poesie scelte*, cit., p. 116).

Gian Carlo Ferretti

CONTRO SIEPI DI SPADE

Non c'è dubbio che Fortini abbia sempre portato al piú alto grado e vissuto con la massima lucidità, quel conflitto tra la letteratura e l'*altro* che è uno dei momenti fondamentali della cultura contemporanea: e ciò sia attraverso la sua opera saggistica, sia attraverso la sua opera poetica. Ci sono due fasi emblematiche in questo senso, nell'itinerario intellettuale fortiniano: quella di « Officina » e quella piú o meno direttamente legata alle esperienze del Sessantotto, del Vietnam, della rivoluzione culturale cinese.

Scrivendo della raccolta *I destini generali* (che nel 1956 viene a comprendere, fra l'altro, tutti i *Versi* con *Allegato* apparsi in « Officina » l'anno precedente), Pasolini sottolinea la « continua ossessiva "modifica" » condotta da Fortini « sui cursus o le clausole o comunque sulle tentazioni stilistiche » della sua « cultura letteraria »; e modifica condotta in una direzione « sempre piú eteronoma rispetto all'atto poetico ». Fortini, cioè, non accetta mai « una parola o un modo stilistico » cosí come « si presentano »; egli li « corregge » costantemente, servendosi della sua agguerrita strumentazione, e non in funzione di un diverso grado di « espressione », ma di un grado *altro*, di una tensione ideale e politica nella quale c'è tutto l'« uomo » Fortini con le sue esperienze dell'ultimo quindicennio. Che è una lettura acuta, in chiave con la poetica officinesca del rapporto-conflitto io-storia o dentro-fuori: riportata qui da Pasolini, prima ai suoi termini piú essenziali e generali di poesia-altro, poeta-uomo, letteratura-politica, e via via ai suoi termini piú specifici di « irrazionalismo letterario » e « lucido moralismo », « tentazione » e « resistenza » verso la « poeticità » e « apoliticità letteraria » novecentesca (o ancora, secondo le formulazioni che affiorano dai *Versi* e dall'*Allegato* fortiniani e

da tante pagine officinesche, « storia e natura », « metrica e biografia », destino individuale e collettivo, discorso privato e comunicativo, forme novecentesche e prenovecentesche, ecc.). Momenti, si badi, che non vanno intesi soltanto rispettivamente come vecchia tradizione poetica e nuova matrice storica di una poesia futura, ma anche come elaborazione (già oggi) di una poesia nuova e realtà borghese che la mistifica e che la nega. Un punto fondamentale, questo, che a Pasolini sembra sfuggire.

Ebbene Fortini – ai livelli di piú alta consapevolezza della sua opera poetica di questo periodo – vive appunto quell'articolato e plurivalente contrasto come ricerca « di una nuova cultura e di una nuova ideologia letteraria », che gli opposti momenti non tanto « escluda » (secondo le conclusioni di Pasolini) quanto piuttosto superi in un processo capace di parteciparne intimamente e criticamente. Come ricerca, anzi, di una nuova totalità futura, di una condizione individuale e collettiva liberata dalle mistificazioni e dai dimidiamenti borghesi, di un mondo perciò in cui fra l'altro il contrasto e la contraddizione tra un io gravato di remore e stanchezze e vizi presenti e passati, e le aspirazioni (potenziali o reali) che pur lo accomunano a grandi masse di uomini, possano alla fine comporsi ad un piú alto livello: ricerca non prospettivistica ma ben consapevole delle enormi difficoltà e sottili insidie e intricati nodi con cui si devono e si dovranno fare i conti, fino al limite del fallimento e della disperazione.

Si vedano *Metrica e biografia*, *Ai poeti giovani*, e *I destini generali*, dove Fortini dichiara fra l'altro la difficile « impresa » e l'incessante « contesa » che gli costa portare avanti quella strenua (e nonostante tutto solitaria) ricerca del « vero », quella tensione unitaria nella sua coscienza, quella ipotesi di un « canto » liberato dal suo estetismo borghese e diventato concreta proposta di « giustizia », quella partecipazione individuale insomma a « destini generali » ancora mistificati o inattingibili. L'appello implicito a una positività, che si può leggere talora in questi versi, è perciò lacerato profondamente dalla stessa consapevolezza. E tuttavia è sol-

tanto questa, per Fortini, la direzione nella quale la *diversità* – sublime o miserabile – del poeta, potrà saldarsi con una piú concreta *diversità* collettiva: « il tragico delle vite e delle generazioni lasciate ai margini del moto storico », di cui all'*Allegato* (implicito accenno a quel discorso fortiniano sugli esclusi e derelitti, e sul recupero dei valori preindustriali e sulle false mitologie industriali ed eurocentriche, che farà le sue prove maggiori, saggistiche e poetiche, piú tardi). Dove Fortini propone anche una ulteriore versione, densamente problematica, della stessa poetica del dentro-fuori.

Il componimento successivo *Al di là della speranza* (apparso su « Officina » nel 1957, come « risposta » a *Una polemica in versi* di Pasolini) esprime a un certo punto proprio l'acuta contraddizione che Fortini si trova a scontare sulla via ardua di quelle conquiste future. Critica in Pasolini il permanente contrasto tra vita e poesia, incoscienza del popolo e coscienza del poeta, miseria dei « vicoli » e « grazia » del verso; e gli rimprovera ancora quel suo restare « intatto » rispetto alla realtà popolare da cui continuamente riemerge, quel suo essere oggettivamente « complice » del « male » che soggettivamente pur soffre e condanna, quel suo rapporto insomma « di partecipazione e di distacco tradizionalmente letterario ». Ma al tempo stesso Fortini deve riconoscersi vittima di una condizione analoga; giacché la sua tensione cosí fortemente *altra* rispetto al *fare poesia*, viene pur sempre a esprimersi nella « rima » e nel « verso ».

Il nucleo ideale e poetico del poemetto diventa perciò proprio questo: la ricerca di un nesso tra quella lucida consapevolezza autocritica, nel presente, e quella aspirazione non volontaristica, in una prospettiva futura.

Complessivamente, poi, Fortini, fornisce in questi anni notevoli prove di quella « poesia impoetica » e « ideologica » cui « Officina » tende: una poesia irta di impuntature extraliriche, le quali intervengono a romperne attivamente la continuità metrico-stilistica.

Tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta, Fortini vive sostanzialmente il conflitto tra la letteratura e l'*altro*, come distacco invalicabile tra tempi brevi e tempi lunghi nell'operare dello scrittore. Ci sono anzitutto vari scritti saggistici fortiniani (dalla premessa alle *Ventiquattro voci* ad altre pagine comprese poi nella seconda edizione di *Verifica dei poteri* o in *Questioni di frontiera*), che sono profondamente segnati da questa contraddizione: da un lato Fortini critica impietosamente ogni « "vergogna" sacerdotale o letteraria », ogni presunzione di « impegno » dello scrittore sulle cose presenti, ogni letteratura « come orpello di una società delenda », ogni difesa « corporativa » dello scrivere, ogni « specialismo » come « punto d'onore » del sistema, e teorizza per l'intellettuale una funzione piú umile e al tempo stesso piú alta nei confronti delle masse, fondata su di un rapporto critico-autocritico con esse, e sulla capacità perciò di mettere le proprie competenze *specifiche* al servizio dei bisogni *comuni* (al livello, per esempio, di una comunicazione didascalica e divulgativa radicalmente trasformata); dall'altro sostiene e sottolinea come « le grandi opere della letteratura e dell'arte abbiano una vera capacità dirompente nei confronti delle ideologie dominanti [...] per il loro carattere di profonda inattualità », di « anticipazione e "affermazione dell'assente" », come ogni « opera » autentica sia insomma « un artificio "caricato a valori" che sempre e in ogni caso allude silenziosamente a qualcosa, ad un possibile che non solo non è mai identico al possibile avvenire del politico ma che non di rado gli è, nel senso piú preciso della parola, *intempestivo* », per « una anacronia che in circostanze particolari può battere sul tempo anche il piú acuto dei politici », riaffermando con ciò Fortini stesso il principio della « poesia-valore », della poesia come totalità e come autonomia assoluta.

Ma si tratta – ancora una volta – di una contraddizione feconda; non soltanto perché Fortini la vive pur sempre con una consapevole tensione di superamento, e di un superamento che dei due momenti contrastanti, la letteratura e l'*altro*, si arricchisca intimamente (significativa la sua ricorrente, appassionata e lucida ricerca di un nesso tra tempi brevi e tempi lunghi, *funzione* sociale dell'intellettuale e « disegno strategico » del poeta); ma anche perché, nel sostenere la « *insostituibilità del discorso poetico e letterario* » nel quadro della trasformazione rivoluzionaria della società, egli assume al tempo stesso quella contraddizione e quella tensione di superamento come momenti attivi all'interno stesso della sua poesia. *Questo muro* ne fornisce del resto prove di grande significato, dalle piú implicite e sottili alle piú trasparenti e quasi programmatiche.

Si veda per esempio *Dopo una strage*, una poesia « da Lu Hsun » (riferimento emblematico, fra l'altro, per tutto il dibattito di quegli anni sulla condizione dello scrittore e dello scrivere all'interno dei grandi processi di trasformazione della società): « In ira contro siepi di spade cerco una piccola poesia. / Non lamentarsi. Chino il capo. Non si può scrivere piú. / Come acqua la luna illumina la mia veste oscura. » Qui il conflitto tra la « strage », le « spade », e la « poesia », lo « scrivere », viene accettato o assunto proprio come terreno di verifica complessiva della contraddizione, che si risolve in una rinuncia apparente: nel senso che proprio la poesia e lo scrivere ne escono trasformati dalla presenza drammatica e cogente dell'altro.

Analogamente, a un certo punto della raccolta Fortini fa ricorso tout court alla prosa, in un testo intimamente cadenzato e fortemente teso: *Un comizio*. Il tema di fondo sembra essere l'inattingibilità dell'esperienza reale (in questo caso la guerra di liberazione del Vietnam) da parte dell'intellettuale (italiano ed europeo), ancora prigioniero delle sue difese e comportamenti e ruoli tradizionali: « *quello che essi difendono è nostro solo se lo vogliamo anche noi. Non dicono nulla se non tendiamo l'orecchio e non facciamo silenzio.* » Dove il ricorso alla prosa non rappresenta tanto il generico cedimento di fronte all'urgenza di una problematica troppo bruciante, quanto piuttosto la scelta consapevole e critica di una dimensione espressiva e comunicativa piú aperta e

disponibile per un discorso poetico e problematico, letterario e politico, autobiografico (a tratti) e intessuto di citazioni funzionali (tra le altre, *I fratelli Soledad* e la testimonianza su un eccidio in Argentina).

Sono questi pochi cenni, su due fasi per certi versi speculari dell'itinerario di Fortini; ma vuole essere questo anche un piccolo, non formale omaggio alla sua intera personalità (intellettuale e poetica) di illuminante « maestro involontario », di Cassandra importuna quanto lucida, di acuminata coscienza critica e autocritica dell'intellettualità contemporanea, di folgorante provocatore ideale, di instancabile « produttore di cultura », di grande moralista e di scrittore fecondamente *diviso*.

Cesare Garboli

LE POESIE PARALLELE

Sono certo che Franco Fortini non me ne vorrà, se nel rendergli affettuosa testimonianza di lettore ricorro a un vecchio strumento retorico; se parlerò di lui, cioè, per confronto e per paragone. Il vecchio schema derivato da Plutarco, di affiancare una personalità a un'altra, il risultato di una vita a un'altra, mi è sempre sembrato accorgimento capace di suggestioni impreviste quanto ricchissimo di prospettive: come girare l'interruttore e far luce dentro una stanza percorsa fino a quel momento con la torcia elettrica che isola qualche spicchio e mette in evidenza solo dei frammenti. Lavorare sul doppio, come si faceva nelle scuole dell'età media, esercitare simultaneamente due punti di vista, vuol dire non solo acuirli ma restituire alla realtà il diritto di scegliersi, di essere come vuole, liberandola dalla prigionía dei modelli, sciogliendola dall'ideologia. È quello che mi preme di piú. Parlerò dunque di Fortini mettendolo a confronto con Sandro Penna: si possono immaginare due poeti piú diversi e piú opposti? Che cosa li lega allo stesso secolo, e li fa testimoni del medesimo tempo?

Il linguaggio di Penna, trascritto direttamente dal vissuto, nasce dalla tradizione, cioè dal grande serbatoio pascoliano e dannunziano (ecco due campioni: « ascolto i miei pensieri / piegarsi sotto il vento occidentale »; « Baciami sulla bocca, ultima estate »), e riduce a pochi suoni fondamentali e inimitabili una tastiera letteraria di tono medio, illuminata da combinazioni miracolose di grazia visiva, pennello impressionista, frammento « greco », prosetta narrativa, canzonetta sentimentale. Non si può immaginare nulla di piú diverso dal linguaggio di Fortini, il quale non prevede né Pascoli né d'Annunzio, ma rompe con la tradizione

lirica italiana tout court, ideando una lingua neo-espressionista intesa a tradurre non il vissuto ma il momento storico immanente, nella sua vibrazione collettiva. Poeta di natura, Penna comunica direttamente il privato; poeta di volontà, Fortini affabula nordicamente (Goethe, Heine, Brecht!) per comizi interiori, fiabe esemplari, apologhi protetti da filo spinato, parabole e allegorie. Penna è incollato al suo « io » e da lí non si stacca mai, raggiungendo solo involontariamente il « sé »; Fortini insegue disperatamente il « sé », e finisce senza volerlo col girare sempre intorno al proprio « io ».

Poeta italiano se mai ce ne fu uno, anzi poeta « umbro » in tutti i sensi, non senza una disponibilità culturale che lo fa contemplare sognando e insieme lo ricollega a una dura psicologia medievale, Penna è poeta miscredente e cattolico, poeta santo e corrotto dove la realtà si affaccia con gli orli accesi del passato, come un grande foglio già scritto che il fuggire della vita lambisca e divori passandovi sopra una lingua di fuoco. Poeta intimamente ebreo, per il quale i sentimenti trovano immediata espressione in altrettante realtà istituzionali, Fortini è poeta religioso e laico: autentico poeta d'avanguardia che s'infiamma civilmente e moralmente solo per ciò che gli sta davanti e richiede veggenza politica, intelligenza moderna, occhiuta penetrazione, coscienza cioè rivolta e interessata al futuro, a ciò che il presente sta oscuramente tramando e rinviando al domani.

A modi di sentire profondi e a strutture storiche diverse, fanno riscontro due paesaggi italiani e due tempi della nostra storia, due immagini del nostro paese: il tempo di Penna è l'Italia agricola dalle stradine di campagna, di fango e terra battuta, lungo le quali si aprivano le botteghe degli artigiani, splendeva il cocomero, e la gomma della bicicletta, passando fra i campi di grano e gli ortaggi, puliva la polvere lasciando il disegno di una striscia a zig-zag; l'Italia di Fortini è la fumosa Italia neo-industriale, oggi inabitabile, ma dove un tempo la sirena delle fabbriche, all'indomani della Liberazione, illudeva ancora di chiamare gli operai e i

partigiani a un appello incredibile, alla rivoluzione d'ottobre combattuta dalla poesia. La poesia di Penna vede il fascismo dal « prima » e se ne disinteressa; la poesia di Fortini lo vede dal « dopo », e non fa che pensarci.

Due nature cosí antitetiche, cosí estranee una all'altra, sembrano celebrare una mostruosa simmetria, e divaricarsi, opporsi col piú perfetto dei chiasmi. La poesia di Penna è fatta di tradizione e di leggerezza, quella di Fortini di sperimentalismo e di austerità. Penna è poeta adulto, un idolo impenetrabile sotto l'organizzazione puerile; Fortini è un adolescente, un ragazzo con gli occhiali sotto il corruccio severo del professore. Penna è arreso alla fatalità; Fortini è poeta quando è deluso e polemico, e guerreggia per cambiare il mondo. Penna fa di ogni oscuro movimento emotivo, di ogni riflesso torbido un gioiello di limpidezza; Fortini accoppia il rigore logico alla confusione, e fa della sua capacità di pensiero un mare impraticabile e infido, incapace di stare fermo, in perenne e instabile metamorfosi. Penna è tutto di primo grado, tutto semplicità; Fortini è tutto al quadrato, e tutto complicazione. La lingua di Penna è antica, fraterna e comune a tutti, e dà voce alla solitudine di un diverso; la lingua di Fortini è portavoce di una coscienza politica che ha le sue radici nei movimenti di massa, ed è frutto di chimica solitaria e di lavoro di tavolino.

Si pensi infine a quelle luci-spia, che sono nell'artificio dei poeti le immagini naturali. La natura di Penna è cosí reale, che uno squarcio azzurro di « mare tutto fresco di colore », visto in fuga dal finestrino del treno, ci abbaglierà come uno scoppio di luce trasportato di peso sulla pagina, senza piú differenza tra il visibile e il segno; la natura di Fortini è una natura figurata, un sogno di chiarezza mentale, e la rena senza vento, il mare, e « nelle nebbie le montagne dense e torbidi gli stagni » si disporranno come tessere colorate e cerimoniali, nitide e rituali come le toppe del disegno cinese: « Gli uccelli volano in cielo / le vele vanno sul mare / le erbe scendono i fiumi... »; cosí che volentieri si direbbe col poeta, parafrasando le sue parole, che « tutti i fiori non

sono che scene ironiche », e che è un'ingenuità credere « realtà la metafora ».

Sandro Penna è un classico della malattia, e la sua perversione (la sua vera perversione) consiste nel vivere la malattia, il delirio, la febbre, e i guasti che produce una vita vissuta come una droga e persa nell'oscurità infiammata e lacrimosa dei sogni, con uno splendido abbandono da sano, respirando il male a pieni polmoni e percorrendolo come un sentiero di montagna. Fortini è un poeta sano, poeta di estrosa immaginazione didattica che non può fare a meno di tenere lezione, e di scrutare il punto in cui il male di vivere non è piú la foglia che si accartoccia ma la nostra coscienza colpevole. Penna è un poeta dei secoli scorsi, che la malattia, straniandolo dalle armonie naturali, fa essere un classico del Novecento; Franco Fortini è poeta della rettitudine naturale e morale, che la nostalgia della salute spinge indietro nel tempo, ossessionandolo come un poeta dell'altro ieri, come un poeta sentimentale e romantico.

Ho lasciato da ultimo, naturalmente, il chiasmo piú importante, il cuore di ogni simmetria e di ogni paragone. Penna è il solo poeta del Novecento italiano il quale abbia rifiutato silenziosamente, senza farne argomento di pubblicità, la realtà ideologica, morale, politica, sociale, intellettuale del mondo in cui viviamo. Penna ha messo il mondo degli adulti « tra parentesi ». Non lo ha contestato, ma lo ha rifiutato come un mondo insignificante, un po' volgare, un po' miserabile, fatto di ridicoli imbrogli e di vanità risapute. Non ha fatto distinzione, in questo mondo dalle apparenze cosí grandi e terribili. Della società e della storia, ha rifiutato il bene come il male, il giusto come l'ingiusto. Delle idee del secolo, Penna aveva rispetto; ma era il rispetto di uno scienziato il quale osservi, incuriosito, un gioco di fanciulli. Alla realtà Penna ha sempre anteposto, fino alla estrema conseguenza, la sua parola-tema, la « vita »; ed è stato il solo poeta contemporaneo a dirci che per essere protagonisti della vita bisogna stare lontano dalla realtà, lontano dal traffico, da ogni traffico, e camminare solo sul marciapiedi.

Da parecchi anni, ormai, da piú di trent'anni, sto scrutando la scelta di Penna, e mi chiedo che cosa mi attiri, in questa scelta estrema, e che cosa mi respinga. Guardo questa scelta come una carta figurata nel recto e nel verso, e la volto, la rigiro continuamente fra le mani. Le immagini si confondono. È una scelta che proviene dalla grandezza o dalla puerilità? Dalla malattia o dalla salute? Per saperlo, per venire a capo di un imbroglio che è piú grande di me, dovrei trovare un punto di riferimento, una pietra di paragone che rompa la solitudine. Dovrei trovare un appiglio situato agli antipodi di Penna, e cercare di abbracciare, con lo sguardo, anche il punto di vista di qualcuno che abbia fatto una scelta opposta a quella di Penna, ma altrettanto totale, altrettanto estrema. Passo in rassegna i poeti italiani di questo secolo, ma non vedo nessuno occupare questo posto, prendersi la responsabilità di testimoniare totalmente, assolutamente in favore non della vita che nasce e muore da sé, ma della vita che noi facciamo esistere, nascere e crescere coi nostri strumenti provvisori e lacunosi, i nostri pensieri difficili, la nostra pazienza irreducibile e i nostri errori. Vorrei trovare un poeta che avesse sposato non la « vita » ma le idee, creduto nelle idee con la passione, l'entusiasmo, la fede di un ragazzo ebreo con gli occhiali. Cerco fra i poeti italiani, ma non vedo nessuno che sia fatto cosí: e intanto si fa tardi, sempre piú tardi. Vedo i poeti italiani eguali a me, i capelli già fragili, disperdersi con le parole e gli ammicchi, eccitati e depressi, sciupati e infanti. Li vedo dal punto « dove la via si perde ormai e la luce ». C'è qualcuno, fra loro, che abbia scelto *solo* il mondo degli adulti, che lo abbia sposato con determinazione assoluta, cocciuta, testarda, gramsciana? Qualcuno persuaso, con l'ispirazione visionaria e la coscienza di sé dei pastori luterani o dei grandi eretici di una volta, che la sola vita che esista, e ha diritto di esistere, è quella che riusciamo a tenere ingabbiata nelle maglie faticosamente cucite, nelle proposizioni sacrileghe delle nostre idee? Qualcuno che abbia fatto della politica una grande, sognata poesia sempre da scrivere; e della propria vocazione poetica

un esercizio, un « lavoro » politico? Vedo i poeti italiani che si allontanano risucchiati dal secolo che finisce, cerco fra loro chi testimoni di questo, chi garantisca: « le voci odo lontane come i fili / del tramontano tra le pietre e i cavi... / Ogni parola che mi giunge è addio. / E allento il passo e voi seguo nel cuore, / uno qua, uno là, per la discesa ».

Giovanna Gronda

IL FALSO VECCHIO

Connessioni intertestuali in una sezione di *Questo muro*

È nota la cura che Franco Fortini pone all'ordinamento delle sue raccolte poetiche (1). Titoli, date, ordine di successione, partizioni e distribuzione in sezioni: l'articolazione della raccolta sembra rappresentare per l'autore un'operazione non meno importante della scrittura dei singoli testi. Essa comprende anche correzioni e varianti, opzioni e rifiuti, ma la funzione privilegiata spetta all'ordinamento del materiale, come se l'architettura dell'insieme condizionasse in modo decisivo l'interpretazione dei componimenti, da leggersi non solo ciascuno per sé, ma in rapporto reciproco all'interno del volume di cui fanno parte e secondo il luogo che vi occupano (2).

---

(1) Non solo delle raccolte in versi, anche di quelle saggistiche, come *Dieci inverni*, *Verifica dei poteri* e soprattutto *Questioni di frontiera* (Torino, Einaudi, 1977). Gli « scritti di politica e letteratura » raccolti in quest'opera sono divisi in due parti, ciascuna a sua volta ripartita in tre sezioni, con un totale di otto titoli oltre a quelli dei trentun saggi; un reticolato illustrato dall'autore nella prefazione: « Trasformandosi in semilavorati di storia pubblica e privata, i casi della cronaca rivelano soluzioni di continuo, vuoti interni, difetti di fusione. Nella scrittura di un libro come questo bisogna trasferirli con modeste astuzie tipografiche, di strofe in strofe o di paragrafo in capitolo; ma all'interno di ogni ragionamento imitando quegli alveoli coi metodi della allusione, degli effetti d'eco e della transizione ». Vi è dunque una preoccupazione di unità, di ordine, nell'apparente dispersività delle occasioni: « Qui gli argomenti veri non sono piú di due o tre e non c'è pagina che non ne richiami un'altra » (p. V, ma vedi anche VI e VII). Alla strutturazione delle raccolte poetiche presiedono altre, non meno ferme, intenzioni costruttive.

(2) Gerard Genot conclude il suo saggio *Strutture narrative della poesia lirica* (« Paragone », 212, 1967, pp. 35-51) con l'invito a leggere l'opera poetica come « un testo costruito non meno nel suo insieme che nelle sue parti minori »; ne consegue la « rivalutazione dell'espressione lirica, intesa non come una somma rapsodica di esclamazioni raffinate quanto si voglia, bensí come una serie discontinua

Si potrà riconoscere in questa cura la conferma di quella volontà di significazione che i critici alternativamente valutano come una forza e come un limite dell'operare poetico fortiniano; senza nulla affidare al caso, il poeta utilizza consapevolmente la raccolta come un sistema, capace con la sua struttura di concorrere a determinare il senso del messaggio lirico. Comunque si giudichi questa prassi, occorre tenerne conto nel leggere la poesia di Fortini.

Basterà a persuadercene *Questo muro*, l'ultima delle sue quattro raccolte in versi (3). Le cinque sezioni che la compongono, omogenee per consistenza numerica e collocate linearmente lungo l'asse diacronico (1962-1968 = I e II, 1961-1969 = III, 1970-1972 = IV e V) svolgono una preliminare funzione semiologica: informano sui presupposti ideologici del messaggio in versi (I. *La posizione*), individuano i destinatari (II. *Versi a se stesso*, III. *Versi ad un destinatario*) e un locutore (IV. *Il falso vecchio*), alludono a scelte espressive (V. *Di maniera e dal vero*). Esse evidenziano in tal modo l'articolazione del volume in due momenti successivi: il primo fino al '69, caratterizzato da una relativa univocità del punto di vista, il secondo a partire dal '70, dominato dal senso crescente della contraddittorietà del reale, che trova la sua prima espressione nella duplicità della pronuncia poetica: "il falso vecchio", "di maniera e dal vero". L'intenzione compositiva dell'autore sembra mirare ad un'unità perseguibile attraverso la complementarità dei toni, una *concordia discors* in cui per forza di tensioni oppositive si illumini e si integri una verità poetica tutt'altro che semplice, della quale le liriche sono parziali frammenti.

Mentre nelle sezioni *Versi a se stesso*, *Ad un destinatario* e *Di maniera e dal vero* il comune denominatore del titolo mette ordine ad un *assemblage* alquanto eterogeneo di testi – la constatazione, mi pare ovvio, nulla dice sul valore poetico dei singoli componimenti: fra i *Versi a se stesso* si trovano infatti le liriche piú intense e significative di *Questo muro* e probabilmente di tutta l'opera poetica fiortiniana –, le sezioni I e IV presentano una organicità che mette conto di esaminare piú da vicino.

Negli undici testi de *La posizione* è disegnata la planimetria del campo di battaglia, vi sono tracciati con lucida consequenzialità luoghi fasi obiettivi del conflitto in atto: dal primo componimento – *La linea del fuoco* – che segna la ripresa della lotta (« abbiamo dato il cambio. / Fra poco sarà l'assalto », 9-10), all'ultimo – *L'apparizione* – che ribadisce la necessità di fissare lo sguardo sullo spettacolo atroce e di trovare, reprimendo l'orrore, la forza di agire (« Non devi forzare nessuna parola. / Tutto è da contemplare. / Tutto è da fare », 4-6) (4). La datazione della serie 1962-1968 risulta in questo caso fortemente significativa, àncora ad un concreto tempo storico l'enigmatica astrazione delle parole d'ordine liriche.

Se la compattezza de *La posizione* può sembrare dovuta prevalentemente alla ordinata distribuzione referenziale fra le poesie che la compongono di un unico tema – quello della lotta – e può

---

di sequenze ordinabili in un testo dalla struttura non ancora chiaramente determinata nei suoi valori generali, ma altrettanto salda e rigorosa quanto quella del romanzo o della tragedia ».

(3) Uscito presso Mondadori, a Milano, nel 1973, *Questo muro* è stato ristampato nella raccolta einaudiana di tutte le poesie *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino 1978, pp. 271-358. Tutte le citazioni in versi che seguono sono tratte da questo volume.

(4) Nei nove testi intermedi si delinea intero il quadro metaforico della lotta intrapresa: l'autorità che vi si oppone (II, *Il discorso del governatore*: « Non guardate quei fuochi sulla montagna », 18), la dimensione spaziale (III, *La posizione*: « Noi ci troviamo in questo momento in corsa / in una lunghissima curva della pista », 1-2) e quella temporale (IV, *Ancora la posizione*: « Questo tempo dell'anno è fermo e chiuso », 1), i numi tutelari (V, *L'erba e l'animale*: "« Se vuoi sapere tu devi restare / tutta la notte molto attentamente / sveglio e i rumori tra i sassi ascoltare »", 33-35), la contraddizione (VI *Un'altra allegoria*: « Devi saperlo, è un vivace saluto l'addio. / Il ramo, che morí, lo sa », 7-8), la differenza tra avversario e nemico (VII, *Le difficoltà del colorificio*: « Noi felici se avessimo a fronte / solamente nemici », 23-24), la necessità di divisione e opposizione (VIII, *Sequenza catara*, IX, *Questo non è grido di vittoria*), l'inutilità della poesia contro la violenza (X, *Dopo una strage*: « Non lamentarsi. Chino il capo. Non si può scrivere piú », 7).

ricordare analoghi procedimenti, messi in atto da altri poeti, che sovrappongono alla discontinuità delle liriche di un canzoniere una sorta di continuo narrativo o tematico (5), ben diverso è il tipo di organicità della sezione *Il falso vecchio*.

La rete dei rapporti che, per esplicita volontà dell'autore, lega i dodici componimenti di questa serie non riposa né su una struttura narrativa con specifici indicatori temporali (un prima e un poi) e spaziali (qui, altrove), né su un'unità tematica variamente distribuita e articolata. Al contrario, le corrispondenze formali che corrono fra i testi – simmetrie, parallelismi, antitesi, riprese – e che concorrono all'unità della sezione, non agiscono nel senso della trama o della esplicitazione reciproca, bensí in quello della omogeneità tonale, sicché questa serie risulta caratterizzata da un'intonazione costante affatto peculiare.

Il falso vecchio non è mai nominato o presentato come personaggio, ma, evocato dal titolo, quasi al centro del volume, in data postsessantottesca, si affianca e si sovrappone all'io del poeta, pronuncia dodici brevi testi di forma aforistica, con una tensione espressiva che la qualifica di "falso" anziché attenuare rende piú ambigua e attiva: suo è lo sguardo che osserva la scena del mondo, sua la voce che la descrive; è a lui, cioè a un falso vecchio, che il lettore pensa quando legge la prima persona singolare, il pronome « io », gli indicatori pronominali « me », « mi », i possessivi « mio », « mie ».

Lo sdoppiamento tra l'io del poeta e l'io del falso vecchio è il primo elemento contrastivo che oppone questa sezione alle altre della raccolta. La qualifica di falso attribuita al vecchio aggiunge una seconda contraddizione, il sospetto di una menzogna, l'aria

(5) Cesare Segre ha suggerito per il tema della fonte in Machado la possibilità che « i significati, impliciti all'interno della lirica, siano da considerare esplicitati dalle liriche affini: si tratterebbe, piú che di un altissimo parassitismo, di una specie di irradiazione di significati dall'una all'altra struttura in cui il sistema semiologico del tema si è realizzato » (*Sistema e struttura nelle 'Soledades' di A. Machado*, in *I segni e la critica*, Torino 1969, p. 109).

di contraffazione che connota questi testi in opposizione al resto del volume. Il lettore sa che chi parla è un vecchio ed elabora preventivamente le sue attese: può aspettarsi parole di saggezza, di avveduta lungimirante comprensione, o al contrario di irritata insofferenza, deprecazione del presente e nostalgia del passato; egli sa anche tuttavia che si tratta di un falso vecchio, non un vecchio dunque con la pazienza e le idiosincrasie di coloro che hanno a lungo vissuto e sono giunti pacificati o ostili a tarda età, ma un vecchio che si rifiuta alla prudente saggezza degli anni, alla lezione dell'esperienza, alla superiore equanimità del distacco, e che, mentre pronuncia le massime dell'età senile e ne adotta gli atteggiamenti, se ne fa portavoce ironico e le ripete parodiandole, contraffacendole. Il lettore è sconcertato nelle sue attese, legge e ascolta le parole del falso vecchio con un'ansia di decifrazione che gli proviene dal non sapere esattamente chi esso sia, se dubbioso o persuaso, conciliato o ribelle, con il disagio comunque di chi ascolta una voce senza scorgere l'espressione di chi parla.

Una dimensione di norma estranea alla poesia lirica, l'opposizione tra essere e parere, riferita all'identità stessa di chi parla, si riverbera su ciò che dice, con effetti di falsetto, di voce contraffatta. Anche quando il lettore, infastidito da questa ambiguità, cerca un confronto diretto con il poeta e, con ingenuo *escamotage*, legge questi versi come scritti in prima persona da Fortini, vecchio, « in diretta subordinazione (come egli ha scritto) (6) con il proprio ciclo biologico », e trova conferme alla sua lettura nelle molte concordanze tematiche fra i versi del *falso vecchio* e altri di *Questo muro*, la qualifica di "falso" continua ad agire e a ribadire lo sdoppiamento, a ricordare la presenza, in questa sezione, di un personaggio – il vecchio – che il poeta ha osservato dal di fuori, mimandone mosse e atteggiamenti, ma senza identificarsi mai con lui.

(6) Nella lettera a Mengaldo pubblicata in appendice al saggio *Per la poesia di Fortini* in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano 1975, p. 404.

Quanto di giudizio, di implicita valutazione, è anticipato nel titolo della sezione, tanto è sottratto all'autenticità della confessione lirica, e alimenta una lettura, piú che polisensa, contraddittoria.

La sezione *Il falso vecchio*, comprende dodici testi: il titolo è ripetuto all'inizio dei primi dieci, che hanno numerazione romana; gli ultimi due, omogenei ai precedenti per lunghezza e forma metrica, intitolati *L'esame* e *Il bambino che gioca*, sembrano rappresentarne la conclusione in termini soggettivi e oggettivi.

Si tratta di componimenti piuttosto brevi, costituiti da un'unica strofe (di 4, 5, 7, 8 versi) o da due strofi uguali (due quartine nel IV e nel *Bambino che gioca*, due strofi di 8 versi nel V). Il verso libero è lungo e tende a scandirsi, con una breve pausa, in due settenari (« Mi presento all'esame. Non ricordo piú nulla », *L'esame*, 1, e cfr. I, 1-3) o in ottonari, novenari, endecasillabi, preceduti o seguiti da un segmento penta- o esasillabico (7). Nella attenta partitura fonica sono scarse le assonanze, non frequenti le rime, ma contigue e facili, spesso dovute a flessione verbale (*va - ha, viene - tiene, giocare - raccontare - parlare*) con effetti melodici non privi di ironia (*stanca - bianca, melodie - vie* in V, 2-4, 9-11).

Quasi senza eccezioni il verso coincide con il rigo sintattico, in una forma di sticotimia paratattica che evidenzia la fermezza del tono constatativo:

> Quando si avvicinano i colombi i tacchini gridano.
> Il muratore picchia sul muro col suo martello.
> Le auto inferocite assaltano le vie e le piazze.

(7) In due casi (VI, X) il testo si articola in strofi disuguali. Le liriche in cui si incontrano versi brevi (quinari, senari, settenari isolati) sono le piú lunghe della serie, come la V, articolata in due strofe di 8 versi, a la VI, divisa in blocchi di 3+7+1, che presenta l'andamento sintattico e ritmico piú irregolare della sezione, con quattro rime tronche su undici versi. La variazione, che non muta la misura poetica dei componimenti, ovvia al pericolo della monotonia.

> I rumori piú piccoli si posano dentro i piú grandi
> poi attraverso i viventi vanno via.
> (II)

Quando l'enunciato si prolunga per due, al piú tre versi, i sintagmi trovano posto in ciascun verso senza rilevanti inarcature dell'uno sull'altro e senza che venga turbato l'ordine sistematicamente diretto del discorso:

> L'interferenza delle contrazioni
> muove ancora il liquore
> della pupilla . . .
> (V, 12-14)

Uguale effetto nei rari casi di subordinazione:

> Il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice
> che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala.
> (V, 3-4)

Immagini, accadimenti, brani di discorso si uniformano nella piana cadenza descrittiva che le poche interrogazioni riescono appena a increspare, e che solo la scansione del rigo sembra a tratti differenziare dalla prosa.

Nello spazio breve e uniforme dei dodici componimenti, nella lineare e ordinata successione degli enunciati, il discorso poetico si articola con evidente chiarezza di nessi sintattici e con un nitido tratto figurativo.

> I legni sono secchi, le foglie restituite.
> La brina è sulle siepi, fumano le fontane.
> Chiamano i cacciatori nella nebbia il traghetto.
> Nello spazio dove non esisto rema il barcaiolo.
> (I)

La misura parrebbe quella dell'epigramma o dell'aforisma, ma la pronuncia è quella lenta e oggettiva della constatazione ([8]). La quartina ha la ferma immobilità dell'immagine fissata in un presente che si prolunga eterno. È la stessa immobilità della scena già dipinta, contemplata in un quadro (uno *scroll* cinese? « lo spazio dove non esisto ») da un osservatore fuori cornice, assente.

L'io che descrive la scena non vi partecipa, e tuttavia la contempla con un distacco che è forse attenzione, riposata e paziente, un atteggiamento del tutto insolito in Fortini, che per lunghi anni avrebbe potuto dire, come Brecht, « die Natur sah ich ohne Geduld » ([9]). Il falso vecchio sembra invece disposto ad osservare con calma, lungamente, la realtà, ad accettarla per come essa è, senza sottoporla a giudizio, rapportarla a se stesso o proiettarla nel futuro. Ne risulta una singolare purezza del disegno, a punta secca, non piú contratto e deformato dalla tensione reiettiva e proiettiva;

([8]) Mengaldo parla di « situazione paesistica ... ridotta a uno scheletro di linee secche, puri avvenimenti fermati da giudizi predicativi », per via di una « sintassi verbale percussivamente scandita » (*Per la poesia di Fortini*, cit., p. 393), e Berardinelli osserva a proposito di *Questo muro*: « Il linguaggio acquista qua e là una "finta" naturalezza e immediatezza da "classico". La visione è netta e brillante in un'area non si sa piú se completamente reale o assolutamente astratta » (*Franco Fortini*, Firenze 1973, pp. 154-155). Io penso piuttosto alla suggestione visiva di qualche pittura cinese, alle parafrasi e imitazioni che Fortini ha fatto di Kao Che e Lu Hsun, non senza l'intenzione, in parte programmatica, della quartina come esercizio stilistico quotidiano, breve appunto di diario metrico in forma chiusa (in quartine sono anche il IV, l'VIII, *L'esame* e *Il bambino che gioca*).

([9]) La disposizione a volgere al presente uno sguardo meno inquieto e severo, a concedere al reale una adesione piú aperta, indulgente, è comune a non pochi testi di *Questo muro*. Gli inviti giungono al poeta da piú parti, come in passato, ma, a differenza del passato (vedi *A una straniera*, 1951, in *Poesia e errore*), colui che li riceve è disposto ora ad ascoltarli (*Il merlo, Dalla collina, Per tre momenti*). Il mutato atteggiamento concilia ad un nuovo senso del tempo (*Il presente*), placa l'impazienza, rivaluta l'attesa (*Le belle querce*), l'attenzione (*Aspettando il dentista*), il piacere (*Il sole scalda*) e si realizza sul piano espressivo in modulazioni stilistiche del tutto nuove nella poesia fortiniana. Ciò non si verifica però nella sezione *Il falso vecchio*, dove l'attenzione rimane esterna, la conciliazione apparente, l'accettazione rassegnata.

poche altre immagini nell'intera opera poetica fortiniana hanno la nitida e compatta visività di questa quartina ([10]).

Se l'intitolazione della sezione al falso vecchio postula la piú semplice delle unità, quella del personaggio che dice io, sguardo e voce, punto di vista e intonazione, l'atteggiamento contemplativo e descrittivo di questo personaggio costituisce la situazione unitaria e costante dei primi dieci testi. Essa può declinarsi, con esplicito riferimento all'io del falso vecchio, come lucida attenzione d'estraneo (I: « lo spazio dove non esisto »), come rifiuto e fuga (IV: « il verbo al presente mi permette di scomparire »), come interrogazione a sé e agli altri e conseguente invito (V: « La corruzione entra nel cemento? / ... Si guardi »; VI: « L'anatra palmata la vedi come va / tutta oleata nel laghetto? »; VII: « Perché, signora, fa respirare al suo bambino / questa aria sporca? Perché non lo porta sui prati? »), può sciogliersi nella evocazione (VIII: « Polvere delle ginocchia, mia colpa, un miele, un male »), commentare l'azione (IX: « Avanzo ai margini del parco. / Guardo la brina sui pullman intorno all'Arena »), concludere a rassegnate rese dei conti (X: « Sono contento di essere ancora vivo »). Anche quando la scena è descritta nella sua irrelata evidenza, come pura oggettualità (II-III), la presenza dell'osservatore è implicita, e la si riconosce nella scelta delle immagini, nella fissità dello sguardo che le descrive, nel gusto della disposizione simmetrica e speculare.

Tensioni emotive diverse si alternano: calma constatativa, alie-

([10]) Anche in *Una volta per sempre* (1963) si poteva leggere una descrizione come *Mattina di luglio*: « Nulla flette al largo la riga vergine della mattina e nulla nell'aria trema / se non fili o la timida vertigine // delle fogliuzze dei salici. Chi rema / va in un medio placido sulla voragine. / I primi gridi si isolano » (1-6). Le scelte iconografiche, pur nella evidente mutazione delle stagioni, sono pressoché identiche: le foglie, la calma dell'acqua rotta dal remo, i gridi nell'aria immobile. Ma il bisogno di prendere posizione rispetto all'immagine, di giudicarla, di accompagnare la « visione » con una « sentenza », dettava in quegli anni una chiusa in corsivo: « *Noi ci siamo venduti alla paura, / a vizi inavvertiti, alla speranza, / alla pietà* » (7-9), e il senso dell'intera poesia ne era radicalmente stravolto.

nata indifferenza, pietà, una indulgente benevolenza, paura, nostalgia, da ultimo una remissiva conciliazione, ma esse non rompono l'unità della situazione contemplativa motivata dallo *status* del vecchio, posto ai margini della vita e indotto piú all'osservazione che all'azione; sia che contempli le pagine di un libro illustrato, o seduto dietro i vetri della finestra fissi il muro di cemento del cortile, sia che sosti in riposo sulla panchina del giardino pubblico o lentamente proceda nella breve passeggiata mattutina. Il tempo è il presente assoluto dell'enunciazione descrittiva. Anche gli oggetti su cui lo sguardo del vecchio si posa variano di poco: alla prima immagine rarefatta di natura succedono visioni stravolte di città (II-III), con una predilezione per il paesaggio urbano (V, VI, VII, IX, X), dove ferro, cemento, ossido di carbonio subdolamente convivono con alberi, giardini, laghetti, e vie e piazze sono percorse da automobili inferocite e a terra, sui marciapiedi o nell'erba, si muovono bambini, gatti, merli azzoppati, anatre palmate.

Le costanti figurative concorrono tuttavia solo marginalmente alla continuità della serie; questa è assicurata sull'asse sintagmatico da evidenti connessioni di trasformazione e di equivalenza presenti tra testi contigui ([11]). Le prime, piú facili ad individuarsi, congiungono alcune coppie di microsequenze – brevi dialoghi e riflessioni del falso vecchio con se stesso –: i testi V e VI per esempio, due momenti successivi di un'unica scena, localizzata nel giardino pubblico cittadino, aperta da due domande oggettive (« La corruzione entra nel cemento? / Dísfa il ferro portante? », V, 1-2), e chiusa da una perplessa autointerrogazione (« Che cosa stiamo a fare qui. », VI, 11); e i componimenti IX e X, due fasi di un unico processo mentale e psicologico di inerme resa, durante

([11]) Faccio uso di questi termini con accezione ed implicazioni analoghe a quelle che essi hanno nella ricerca di M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in « Strumenti critici », 1975, 26, pp. 80-112, ora in *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova 1979.

il quale la « gioia brevissima », la « certezza sensibile » degli ultimi versi di IX si specifica con chiara connessione metonimica nella salute del corpo » dei primi versi di X.

Un fitto reticolo di figure retoriche ribadisce ed evidenzia in entrambi i casi i rapporti intertestuali: i componimenti V e VI sono legati tra loro, oltre che dagli *incipit* interrogativi, dalle *coblas capfinidas* (« Si guardi / l'anatra palmata che vigorosa / separa acqua e ombra », V, 13-15 - « L'anatra palmata la vedi come va / tutta oleata nel laghetto? », VI, 1-2), da concordanze lessicali (V, 2 - VI, 4) e dalle identiche presenze animali: merlo e anatra palmata (V, 10 e 15 - VI, 1 e 9) ([12]). Anche i due testi IX e X hanno in comune la coreografia cittadina (carrozzerie, pullman, auto), le presenze animali (merli, IX, 5, gatto e farfalla, X, 3-4) e l'unità del personaggio vi è sottolineata dalla flessione in prima persona (« voglio sapere e so », IX, 6 - « sono contento », XI, 7).

Accanto alle connessioni di trasformazione che stabiliscono l'irreversibilità dell'ordine di successione dei singoli testi, sono attive nella serie connessioni di equivalenza realizzate sia sul piano della forma dell'espressione, sia su quello della forma del contenuto. Di questo duplice tipo è il rapporto di specularità che corre fra i testi II e III, due immagini di una sola alienata violenza, costruite con la stessa tecnica di unità modulari e con minime varianti lessicali, morfologiche e metriche ([13]). Meno evidente ma non difficile da

([12]) Si è già detto in altra nota (7) delle analogie metriche (numero e misura dei versi) e della struttura ritmica che differenzia questi due testi dagli altri della serie. È da notare che la rima tronca *cosí* (V, 6), che separa le due strofe di V, dà inizio alla scena del giardino che si prolunga in VI e si conclude simmetricamente con la rima tronca finale *qui* (VI, 11).

([13]) Su « la costruzione per *unità modulari*, incastrate, allineate e variate, secondo schemi di ripetizione, ripresa, *climax* » si vedano A. Berardinelli (*Franco Fortini*, cit., p. 158) e le mie osservazioni sul testo di *Un comizio* (AA.VV., *Retorica e politica*, Padova 1977, pp. 372-380). Tra II e III le varianti si riducono alla sostituzione di *colombi* e *tacchini* con *aerei* e *bambini*, di *muratore* con *contraerea* (con la conseguente declinazione al plurale di *muro*), di *auto inferocite* con l'aggettivo sostantivato *gli insanguinati*. Negli ultimi due versi la sostituzione di *rumori* con *filamenti* comporta quella del verbo (*si posano-bruciano*) e dello strumentale

rilevare è la connessione di equivalenza tra *L'esame* e *Il bambino che gioca*, connessione che riposa non solo sulla comune scelta metrica (la quartina) e sulla collocazione dei due testi al termine della sezione con funzione conclusiva, ma sul fatto che essi sono costruiti su una duplice presenza simmetrica: l'interrogato e l'esaminatore, il bambino e il vecchio ([14]).

Quando queste connessioni di trasformazione o di equivalenza mancano, l'autonomia dei singoli componimenti sembra affermarsi piú forte del loro ordinamento nella sezione, il carattere discontinuo dei testi lirici prevalere sull'unità dell'insieme. Tuttavia la struttura della serie è tale che, accostati gli uni agli altri, i brevi componimenti attingono coesione ed organicità dal macrotesto di cui vengono a fare parte, e partecipano dell'unità della situazione semiologica – il personaggio e i suoi atteggiamenti – rappresentata dal falso vecchio. Anche in questo caso « l'ordonnance d'ensemble » diventa « porteuse de sens » ([15]), ed esso si rivela nel passaggio da un testo all'altro con la forza della paratassi giustappositiva e asidentica propria del linguaggio poetico ([16]).

(*attraverso i viventi - attraverso il tempo*), che provoca l'unica variante metrica dei due testi.

([14]) In questo caso alla connessione di equivalenza potrebbe associarsi quella di trasformazione se si osservasse che all'esaminatore che interroga nel primo testo si sostituisce nel secondo un bambino amico e il dubbio lascia luogo alla certezza: « Le cose che avevo credute non le credo piú » → « Gli si facevano sicure e chiare / cose che mai aveva capite ».

([15]) « Si le recueil est plus qu'une poussière de poèmes dont les meilleurs peuvent se détacher sans dommage pour revivre dans les anthologies, il en resulte que nous avons à lire chaque sonnet dans sa solidarité avec tous les autres; c'est l'ordonnance d'ensemble qui sera porteuse de sens » (J. Rousset, *Les recueils de sonnets sont-ils composés?*, in AA.VV., *The French Renaissance and its Heritage. Essays presented to A. Boase*, London 1968, p. 203).

([16]) Greimas, commentando il principio jakobsoniano della proiezione, nel linguaggio poetico, delle equivalenze paradigmatiche sul piano sintagmatico, postilla: « Si l'on considère que la manifestation discursive du langage consiste le plus souvent dans l'établissement de relations *hiérarchiques*, la prise en charge de ces relations hypotaxiques par la communication poétique les transforme en relations d'*équivalence*, c'est-à-dire, en somme, en relations de conjonction et de disjonction »

Cosí la lucida descrittività constatativa che dà inizio alla serie e la raggelata oggettualità delle scene d'orrore di II e III si rivelano espressioni diverse ma equivalenti della stessa estraneità, che si traduce, a livello di strutture sintattiche e grammaticali, nella progressiva scomparsa, fino all'azzeramento, dell'io osservatore.

Diventa chiaro allora il senso del testo che segue i primi tre:

> Il verbo al presente porta tutto il mondo.
> (IV, 1)

Il falso vecchio ha fissato sull'oggi uno sguardo indagatore, la realtà attentamente osservata gli ha rinviato allucinate immagini prive di senso. Esse si sono accampate sul suo schermo visivo occupandolo per intero: respinto da tanta aggressiva violenza sonora e cinetica, il vecchio si ritrae e si interroga sul passato:

> Mi chiedo dove sono i popoli scomparsi ([17]).
> (IV, 2)

Ottenuta la risposta (« il fattorino vestito di grigio in cortile mi dice / che alcuni stanno nascosti sotto il primo sottoscala », IV, 3-4), egli sente il bisogno di raggiungerli. L'affollata realtà del presente non lo trattiene, non si accorge di lui né della sua scomparsa. Il falso vecchio constata, non senza ironia:

(*La linguistique structurale et la poétique*, in *Du sens. Essais semiotiques*, Paris 1970, p. 275).

([17]) Berardinelli rileva la suggestione dell'« interrogativo pietoso e "ingenuo" (leopardiano) », e della « passione e sollecitudine familiare e affettuosa con cui chi parla va, immediatamente dopo la informazione del fattorino-angelo, a raggiungere gli scomparsi », ma conclude: « Nel suo movimento e nella angelica chiarezza la poesia è un congegno enigmatico: il motore del suo funzionamento resta invisibile. Cosí i versi descrivono un nudo gioco di contraddizioni » (*Franco Fortini*, cit., p. 157).

Il verbo al presente mi permette di scomparire.
Il fattorino non vede piú dove sono scomparso ([18]).
(IV, 7-8)

Dubito che questi otto versi paradossali possano essere interpretati indipendentemente dalla collocazione che il componimento cui appartengono ha nella sezione *Il falso vecchio*. Certo le due quartine possono suonare come un'ironica risposta di Fortini a coloro che cosí spesso gli hanno rimproverato di troppo interrogarsi sul passato e sull'avvenire, e di trascurare il presente. In questo senso esse costituirebbero davvero, come vuole Mengaldo, una esplicita ritrattazione del verso « Il mio verbo è al presente » nella lirica *Il presente*. Se non che accostare questi due testi sulla base della loro analogia tematica non giova, a mio avviso, ad intenderli appieno. Credo sia giusto riconoscere nella poesia dei *Versi a se stesso* un preciso atteggiamento psicologico ed espressivo: la volontà di guardare al reale nella sua complessa stratificazione, di riconoscere che « Questo mondo residuo di incendi / vuole esistere » (*Il presente*, 7-8). Le quartine del *Falso vecchio* non contraddicono questo atteggiamento perché non hanno con esso alcun rapporto; di quattro anni circa posteriori, esse sono di fatto pronunciate da un'altra voce, si collocano in altro contesto: fanno parte di una serie all'interno della quale svolgono una precisa funzione e dalla quale traggono il loro senso, segnano cioè il momento

([18]) Il componimento, che si legge in *Questo muro* nella sezione *Versi a se stesso* (p. 302), per la sua rilevanza è già stato fatto oggetto di puntuali analisi critiche. Mengaldo ne parla nel saggio *Per la poesia di Fortini*, già citato (p. 395). Non c'è dubbio che, destinando le due quartine alla sezione *Il falso vecchio*, Fortini abbia tenuto conto che la poesia *Il presente* le precedeva di sole poche pagine, e tuttavia l'analogia tematica non comporta necessariamente un nesso di dipendenza tra i due testi; si può anzi supporre che, dopo aver dato nella lirica maggiore compiuta espressione al tema dell'immanenza temporale, l'autore sia stato libero di riprenderlo all'interno di una nuova sezione come una variante tra le altre su cui esercitare l'umore enigmatico del falso vecchio. In questo caso la distribuzione tematica paradossalmente esaurisce la valenza personale del tema e lo rende disponibile ad altra funzione contestuale.

decisivo di un processo di emarginazione iniziato nei tre testi che le precedono. Risuona in esse la stessa pronuncia assertiva con cui è stato descritto l'arrivo dei colombi e degli aerei in II e III, con cui è stata disegnata l'immagine di I. È l'intonazione propria della serie, il respiro fermo ed uguale di chi è disposto a tutto accertare e accettare, è la dizione equanime e lenta del falso vecchio, venuta meno l'enfasi, il respiro mozzo, l'ira che aveva fatto roca la voce « a metà della strada » ([19]).

Il passaggio dal IV componimento al V segna una svolta all'interno della sezione. Il falso vecchio sembra osservare il mondo con una disposizione nuova, piú indulgente e benevola, quasi che, esperita una possibilità – scomparire dal presente senza che nessuno se ne avveda –, egli cerchi ora di riconciliarsi al suo tempo. Il mutamento si traduce sul piano espressivo in una diversa modulazione ritmica e timbrica: l'intonazione non è piú esclusivamente descrittiva, il falso vecchio formula a se stesso e ad altri domande, esortazioni, inviti, usa la prima persona plurale. La tecnica di presentazione delle immagini torna ad essere, come di norma nella precedente poesia di Fortini, oppositiva ([20]).

Al secolo atroce il falso vecchio contrappone ora frammenti di vita idilliaca e ne rivendica il segno positivo, chiede che si presti loro la dovuta attenzione.

([19]) Il sintagma, che in posizione anaforica ritorna ben quattro volte nella poesia del 1949 *A metà*, introduce a versi « e la battaglia è un'eco e la notte precipita / e chi porta il messaggio ha l'affanno del disertore », che ricordano da vicino il brechtiano « Auch der Zorn über das Unrecht / macht die Stimme heiser » (*An die Nachgeborenen*).

([20]) Basti, per tutti quelli che si potrebbero fare, un solo esempio, tratto da *L'officina* (1949), in *Poesia e errore*: « Questa vasta officina / di cose e di crani / dove noi lavoriamo / induriti nel cuore, / perfida officina / di disordine e cenere / di malattia e piaghe / qualche volta oltre i vetri / drizza un'erba sui prati / o sui rami delicati / una piccola foglia. // Induriti nel cuore / noi la contempliamo » (1-12).

La corruzione entra nel cemento?
Disfa il ferro portante?
. . . . . .
Chiedendo che ore sono
il cittadino si abbatte
col cuore rotto.
Ma non tutto è cosí!
Il merlo azzoppato
riprende a fischiare.
L'interferenza delle contrazioni
muove ancora il liquore
della pupilla. Si guardi
l'anatra palmata che vigorosa
separa acqua e ombra.

(V, 1-2, 6-16)

L'invito è ancora piú esplicito nel testo che segue:

L'anatra palmata la vedi come va
tutta oleata nel laghetto?
Il ragazzo
Norberto odora il ferro della ringhiera.
Somiglia a molte altre questa sera.
In cima agli alberi
dove fina fina la nebbia comincia
i suoni della città
si riuniscono e girano al largo.
Un merlo va che nel becco ha
uno stecco e un'erbolina.

(VI, 1-11)

La natura è gentile, il microcosmo pacificato. Ma è il falso vecchio che parla, e la sua voce suona contraffatta. Lo si riconosce nel falsetto della curva melodica di un verso come « Somiglia a molte altre questa sera » (in rima baciata con « ringhiera »), nella scelta lessicale di espressioni come « I suoni della città . . . girano

al largo », nell'irridente contrappunto sonoro di « Un merlo va che nel becco ha », « fina fina . . . un'erbolina ». E cosí, al termine dell'accurata descrizione, gli oggetti, collocati con ingenua contiguità l'uno accanto all'altro – merlo azzoppato, anatra palmata – testimoni solo di se stessi e della loro presenza, indici di una inerme quieta realtà, sembrano acquistare una improvvisa autosufficienza, bastarsi da soli. Il falso vecchio che li ha osservati, minuziosamente descritti, raccolti e composti in un quadro d'idillio, ne è escluso. Salta un rigo e constata:

Che cosa stiamo a fare qui.

(VI, 12)

La domanda non ha punto interrogativo, e *pour cause*. Essa è senza risposta. Il tentativo di conciliazione è dunque fallito; lo sguardo ritorna, nel testo successivo, il VII, a registrare lucidamente la realtà cittadina: sterco di cane, ossido di carbonio e piombo delle auto, aria sporca, odio ([21]). La microseguenza – il falso vecchio osservatore partecipe immagina di intervenire, di porre domande, di dare consigli – è accompagnata da un commento che la decifra:

Ma io non ho parlato, solo l'odio era vero.

(VII, 7)

([21]) Al falso vecchio in questo caso Fortini attribuisce le immagini della città, fatta di cemento calce catrame gresite e vetroflex, irta di gru di ferro, corrosa da ossidi e acidi, che ha elaborato nelle raccolte precedenti (cf. *Poesia e errore*, pp. 79, 94, 133, 136, 138, 161, 165, 168, 173, 179, 181, 182, 183, 186 e *Una volta per sempre*, pp. 209, 210, 218, 238, 257) e in *Questo muro* (p. 278). Quanto alle auto esse sono le stesse « inferocite » di II, le cui carrozzerie ospitano sconosciuti in IX, e il cui ossido avvelena in X. Ricordano « la stizza delle macchine / che frenano agli stop » di *Aprile italiano* (1956), ma piú da vicino le automobili multicolori nel cui portabagagli taluno troverà « una testa recisa / che apre e chiude sempre piú lente le labbra » de *La posizione* (9-10).

Per contraccolpo, forse richiamata dalla presenza dell'immagine infantile in VII, l'ottavo testo, unico della serie, abbandona il tempo presente e fa posto al passato, alla nostalgia dell'infanzia: un frammento evocativo di quattro versi, di stile nominale, in forma di elencazione ellittica. Ma anche il ricordo ha il segno della negazione:

> Polvere delle ginocchia, mia colpa, un miele, un male
> — e la memoria di un male, fino a qui.
>
> (VIII, 3-4)

Al merlo, che nel primo dei *Versi a se stesso* lo invita a risorgere, il poeta aveva risposto: « risorgere / è, lo sai, di chi nulla ricorda » (23-24), ma il vecchio non sa dimenticare, egli non può che volgere al presente uno sguardo insieme memore e rassegnato:

> Questa mattina di sole
> e gli sconosciuti nelle carrozzerie.
> Avanzo ai margini del parco.
> Guardo la brina sui pullman intorno all'Arena.
> I rami rotti dei platani, i merli e le carte.
>
> (IX, 1-5)

Nei testi IX e X il processo di graduale accettazione dell'*hic et nunc*, di remissione all'oggi, sembra giungere a compimento: il vecchio vi si abbandona senza resistenze, persuaso, tenta anzi « quel che si tenta, in modi e misure varie, da tutti, in parallelo e anche in diretta subordinazione con il proprio ciclo biologico », cioè « la coerenza, ossia l'assunzione a coscienza, a memoria, e la finalizzazione della propria esistenza » ([22]).

([22]) Sono parole di Fortini nella stessa lettera citata alla nota 6.

> Voglio sapere e so che la unica forza
> è la gioia brevissima
> la certezza sensibile che viene dopo tutto.
>
> (IX, 6-8)

Ma chi parla è un falso vecchio – Berardinelli ha scritto una « maschera retorica, "persona" dietro cui la voce può scegliere una dizione » ([23]), e i suoi occhi attenti, abbacinati dalle distanze del futuro e del passato, hanno proiettato sugli oggetti dell'oggi misure che li sottraggono alle attuali, li astraggono in una visione prossima e remota, rasserenata solo perché fuori dal tempo e dallo spazio. Il suo sguardo, memore della storia, trasforma il singolo evento, il fatto quotidiano, in allucinata epifania. Dati concreti, circostanziati – il parco, i pullman dell'Arena, i luoghi del paesaggio milanese nei pressi dell'abitazione di Fortini – perdono in questa sillabata pronuncia ogni concretezza referenziale: la lucidità dell'attenzione ridiventa estraneità. La mattina di sole si rivela allora per quella che è: sconosciuti nelle carrozzerie, brina sui pullman, rami rotti, carte, tracce di vita degradata, e la « gioia brevissima », la « certezza sensibile che viene dopo tutto », si riduce a « salute del corpo », tanto piú preziosa quanto piú fragile e minacciata.

Nel tono grave e convinto

> Non bisogna domandare alcuna cosa
> oltre alla salute del corpo: che si stanca.

risuona di nuovo il falsetto ironico:

> È molto importante. Il gatto non sa
> (scherza lui con la sciocca farfalla bianca)
> che l'ossido delle auto lo avvelena, e che il tremito
> degli enzimi gli apparecchia la paralisi.
>
> (X, 1-2 e 3-6)

([23]) A. Berardinelli, *Franco Fortini*, cit., p. 149.

FILOLOGIA

La rima facile (*stanca-bianca*), il lessico tecnico (*ossido, tremito, enzimi, paralisi*), la reprimenda al gatto giocoso inconsapevole irresponsabile e alla sciocca farfalla mimano i prudenti consigli, le preoccupazioni, le precauzioni, la pseudoscienza su cui riposa il precario equilibrio di difesa, l'avveduta saggezza senile. Lo dicono anche i proverbi: la salute è il bene piú prezioso. L'esperienza persuade ad appagarsi del poco, della sola sopravvivenza:

> Sono contento di essere ancora vivo ([24]).
>
> (X, 7),

ad arrendersi all'inevitabile

> La storia mi porta via.
>
> (X, 8),

grati di una miserabile ricompensa: il riposo notturno, l'ebete dormiveglia dei vecchi, cullato dalla musica della radio, dal confuso coro sonoro che tiene sopiti i popoli, occupati gli spazi:

> Però la notte viene
> che mi reca il passato sui transistor, le melodie,
> il coro che da tanto tempo tiene
> i dormenti, le vie.
>
> (X, 8-11) ([25])

([24]) La stessa ironia, oggettiva e tonale, di « Oh, essere vivi ci è caro » de *La posizione*, 6. Ma qui composta, celata dietro la maschera di rassegnata umiltà del falso vecchio.

([25]) Come suona lontana, irriconoscibile, in questi versi l'eco di un desiderio di altri tempi: « Quando è nel sonno, per attimi, vera / una misura tranquilla dell'essere, // uno sguardo imperterrito sul poi, / una dolcezza complice, un sorriso, // e mari, piante, mani, popoli, ore, / con me pazienti, con me benedetti. // ... // O senza moto aspettare, perché / la vena della notte il giorno realmente disseti » (*Distici*, 1956, 13-18, 21-22, in *Poesia e errore*). In *Questo muro*, e precisamente nella prima sezione, è il tema della veglia che ritorna, e in senso opposto: « Se vuoi sapere tu devi restare / tutta la notte molto attentamente / sveglio, e i rumori tra i sassi ascoltare » (*L'erba e l'animale*, 33-36) e « Noi porteremo a termine comunque il compito vegliando // questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo » (*La posizione*, 12-13).

Il X è l'ultimo componimento della serie numerata. La voce senile si tace su questa scala melodica di accenti e rime decrescenti *stanca-bianca, viene-tiene, melodie-vie*: una fine per resa, per esaurimento, un balbettio e un rassegnato sorriso, ma incerto, ambiguo, da "falso vecchio".

I dieci testi hanno un codicillo di due componimenti: *L'esame* e *Il bambino che gioca*, rispettivamente una quartina e due quartine separate dai precedenti da una pausa piú lunga che la fine della numerazione romana sottolinea.

La pronuncia dell'*Esame* è quella inequivocabile del poeta Fortini: alternativamente assertiva e interrogativa; del falso vecchio non resta che una eco, una vibrazione di inerme perplessità, quasi che il prezzo della resa sia stato la rinuncia alla verità, la perdita di identità.

> Come posso difendere, maestri, le mie tesi?
> Esaminatore, di chi sono le parole che dico?
>
> (3-4)

Nel testo successivo lo sconcerto sembra superato, l'io sparisce; un bambino e un vecchio si fronteggiano, è il momento che precede il silenzio definitivo, il falso vecchio si dispone all'ascolto:

> Il bambino smise di giocare
> e parlò al vecchio come un amico.
> . . . . . .
> Prima lo prese paura poi calma.
> Il bambino seguitava a parlare.
>
> (1-2, 7-8)

È probabile che i due testi siano stati giustapposti alla serie numerata in un secondo tempo ([26]), e abbiano trovato posto nella sezione perché riconducibili alla situazione del falso vecchio: rispetto ad essa le quartine de *Il bambino che gioca* svolgono infatti una funzione di glossa prosastica con valore esplicativo e conclusivo, non senza una intenzione di facile memorabilità ([27]).

Poche pagine dopo la sezione *Il falso vecchio* il lettore di *Questo muro* trova un autoritratto che si chiude con questi versi:

([26]) Le costanti tematiche, figurative e lessicali presenti nei dieci testi numerati vengono del tutto meno ne *L'esame* e *Il bambino che gioca;* tra i due componenti si stabiliscono tuttavia, come s'è già visto (nota 14), altre connessioni. È probabile del resto che in una congerie di testi brevi, frammenti e appunti metrici, stesi nell'arco di due anni, Fortini abbia ad un certo punto riconosciuto alcuni in cui prendeva corpo una particolare disposizione di ripiegamento senile, ambigua e contraddittoria, e che questi testi abbia scelto come i piú adatti a disegnare la figura cui ha dato il nome, messo ad esponente nel titolo, di *Falso vecchio.* Altrettanto probabile è che il raggruppamento della serie abbia comportato un ritorno sui singoli testi allo scopo di uniformarli ulteriormente all'immagine che ne era divenuta il comune denominatore: o con l'accentuare alcune connessioni intertestuali (II-III, IX-X) o col crearne altre (magari dividendo in due un testo troppo lungo come parrebbe il caso di V-VI) o con l'abilmente alternare a gruppi piú omogenei componimenti di ispirazione piú varia (I, IV, VIII). L'arco cronologico è troppo breve e la sezione troppo esigua per sottoporre il macrotesto ad una analisi che verifichi puntualmente il criterio che ha presieduto alla sua stratificazione diacronica e il rapporto di reciproco condizionamento stilistico dei testi, o anche per saggiare proficuamente quanto queste brevi composizioni conservino di autonomia espressiva indipendentemente dalla sezione che le unifica. Si veda per questo ordine di problemi la redazione francese del saggio di C. Segre citato alla nota 5, comparso con il titolo *Système et structures d'un « canzoniere »* in *Recherches sur les systèmes signifiants, Symposium de Varsovie* 1968, The Hague-Paris 1973, pp. 376-378.

([27]) L'importanza per Fortini dei modelli sapienzali della tradizione cinese e della rielaborazione brechtiana è già stata abbastanza rilevata da altri, e da me, per non dovervi tornare a insistere. Una tensione precettistica con cadenze epigrafiche, aforistiche e non di rado epigrammatiche, è sottesa a tutta la scrittura fortiniana e permane anche in *Questo muro,* dove l'intenzione didascalica si avvale tanto di parabole e allegorie, quanto, come si è visto, di una tecnica compositiva modulare che ripete, varia e alterna gli stessi sintagmi. Sulla caratterizzazione stilistica con effetti dialogici e discorsivi di questa poesia che volge alla prosa hanno già scritto A. Berardinelli e G. Raboni (*Franco Fortini,* in *I contemporanei,* Milano 1974, pp. 959-980).

Mi dispongo a parlare, a ripetermi,
a ridere, a finirmi.

(*Alla Buca Mario,* 17-18)

Deposta la maschera del falso vecchio l'autore parla in prima persona con accenti di impietosa, esibita confessione, e si riconosce senza infingimenti « anziano signore fra anziani signori » (14).

Il tema della vecchiaia imminente non si esaurisce dunque, in *Questo muro,* nella sezione esaminata finora. Chi legge l'intera raccolta s'avvede di come la consapevolezza della fuga del tempo, dell'unicità della vita, della ricerca della felicità vi occupino un posto centrale, ispirino alcune tra le piú belle di queste poesie. Dal conflitto storico e personale cui allude con ambigua polisemia il titolo – « tra Beatrice e te è questo muro » (*Purgatorio* XXVII, 36) – la poesia fortiniana sembra aver tratto una tensione espressiva nuova, che alle dichiarazioni programmatiche del passato e alle parole profetiche sul futuro antepone « questo mondo residuo d'incendi » che « vuole esistere ». La ferma determinazione ad osservare attentamente il presente, a non distogliere lo sguardo dalla realtà, ad accoglierne con benevolenza gli inviti, è anzi la disposizione che presiede a molti testi di *Questo muro*; essa si concreta in indugio contemplativo, nel tratto del disegno piú riposato e sensibile, nella scrittura che si concede nuove cadenze timbriche, inesperiti abbandoni lirici.

Ciò che Fortini allontana da sé nel *Falso vecchio* non è dunque l'età senile. Ciò che rifiuta e deride è un'immagine della vecchiaia come resa incondizionata alla realtà in quanto tale, passiva acccettazione del presente o inerme recriminazione della sua assurdità, prudente saggezza nutrita di paura, di cautele, di viltà, di difese. Come la fissità ossessiva dello sguardo sottesa ai primi testi del *Falso vecchio* è metafora trasparente della raggelata estraneità, cosí il tono ammiccante o remissivo è la voce contraffatta della falsa coscienza del vecchio.

Anche in questo senso espressivo e timbrico la sezione opera

da pietra di paragone dell'intera raccolta. La sua pronuncia, ora atonale sorda e uguale, ora impostata e ambigua, verifica contrastivamente l'accento lirico di *Questo muro*, in particolare di quei testi in cui si declina lo stesso paradigma tematico ([28]).

([28]) Se ne faccia la prova in un caso almeno, confrontando le due asserzioni « sono contento di essere ancora vivo » di *X* e « sono felice della pioggia. O dèi inesistenti, / proteggete l'idillio, vi prego... » di *Agli dèi della mattinata*. Il comune *understatement* sottolinea la differenza tra il cupo falsetto della rassegnazione indotta e il respiro lieve ma autentico della precaria fragilità dell'idillio.

Mario Luzi

DE AMICITIA (QUADAM)

Penso alle poche volte che in gioventú ci siamo incrociati e – strano – mi pare sia sempre accaduto su qualche soglia di porta o portone o portale in un punto che era insieme entrata ed uscita. Se provo rammarico per la rarità e per la fretta di quegli incontri? Non saprei dire. Nacque subito su rapidi lampeggianti segnali quel che doveva nascere e durare, finora, quaranta anni: un'attrazione intellettuale, mi pare, reciproca e simultaneamente la ferma e per nulla malinconica subcoscienza e forse già la chiara consapevolezza del limite di essa. Bastò, cosí limitata, ad alimentare un'amicizia che per analogia con i matrimoni non consumati potremmo chiamare bianca, che non vuol dire certo inutile e potrebbe anche significare alla lontana fervida. Una vera frequentazione (o commercio, come si diceva in altri tempi) avrebbe potuto renderla piú feconda o al contrario l'avrebbe irritata provocando l'usura e magari lo scontro e la rottura? È abbastanza ozioso fare ipotesi o agitare sospetti dal momento che lasciammo agire circostanze contrarie a questa evenienza e nessuno dei due mi sembra facesse gran che per correggerle.

La rotta che poi Franco ha seguito attraverso i luoghi obbligati della controversia contemporanea, senza mancare un appuntamento, provocandone lui stesso d'importanti, includeva vere e proprie iniziazioni a testi altrettanto obbligati che non so se fossero già segnati nella mappa che faceva da sfondo a quei remoti sporadici approcci: ma nel modo che ha di affrontarli e di signoreggiarne non dico le tesi e le risposte ma piuttosto i quesiti e le richieste, beh, con una punta di patriottismo riconosco l'impronta di quella incubazione se è vero che a quegli anni intensamente coagulavano domande lasciate (e temprate) dai grandi focolai dell'etica e dell'estetica moderne.

Fortini non ha tradito le promesse d'intelligenza fiorite in quei tempi privi di luce apparente ma densi di vigilie tutt'altro che rassegnate. La qualità del suo pretendere che gli costa incomprensioni di ogni genere specialmente da quando l'ha applicata al mondo insidioso dove domina incontrastata la quantità (e le dissimulazioni *sub specie rigoris* dei politici, quelle sono anche piú malfide) resta fedele al clima di sfide estreme, di postulazioni non riducibili in cui si è temprato: è lo stesso in cui anche io, come si dice, mi sono fatto le ossa sebbene il caso, l'elezione di amici e consorti, la forza spontanea di proselitismo degli aggruppamenti ci abbiano tenuto, come dicevo, a una certa distanza mai del tutto superata. Dipende, credo, da questo se il discorso di Fortini, per quanto ostico possa divenire nella ricerca continua di giustificazione (spesso mascherata da intimazione e perfino da incriminazione) mi suona familiare nella sostanza anche quando mi sono inaccettabili o del tutto estranei gli argomenti. Egli fu e resta per me e penso per molti altri l'interlocutore ideale, cioè quello che si desidera intimamente avere perché non s'inganna sui tuoi intendimenti e ha tanta intuizione da farti luce su quanto di essi ti fosse rimasto in ombra e tanta competenza da conoscere a fondo i tuoi procedimenti e da coglierne la convenienza o l'improprietà dall'interno della situazione tua propria di cui fissa immediatamente i contorni con un'occhio alla causa da verificare piú tardi. Pochi hanno, appunto, questa intelligenza e l'hanno come lui al servizio dell'intelligenza stessa fino a una sorta di prevaricazione sui suoi legittimi piaceri, vale a dire un tormento supplementare che la sferza oltre il godimento del comprendere. Ecco, anzi, che si manifesta una sua peculiarità che gioca profondamente sul rapporto che Fortini ha con se stesso e con gli altri.

Provo a enunciarla cosí: il calore intellettivo che mette nei suoi studi è senza dubbio il primo motivo dell'attrazione che esercita la sua personalità: se non che accade a Franco il contrario di ciò che accade di solito a coloro che investono con la sua stessa generosità d'intelligenza un oggetto, i quali finiscono in qualche

modo per innamorarsene. L'oggetto che ha acceso l'interesse e il premuroso studio di Franco si trova viceversa come rimosso e castigato: a cominciare dal principale oggetto, cioè da lui stesso. A questo proposito è anzi come se nel punto piú interno e personale si producesse una strana mescolanza di narcisismo e di autopunizione. Ma, dicevo, l'oggetto del desiderio intellettuale dopo tante lucide e fervide cure e attenzioni è alla fine sottoposto alla piú o meno impercettibile mortificazione di un superamento: si direbbe che nella maggior parte dei casi Fortini si riprenda con la sintesi quello che con l'analisi ti aveva dato.

Cosí non è raro che egli si trovi alla fine spiazzato rispetto al tema e all'argomento che nessuno certo avrebbe saputo impostare meglio di quanto egli ha fatto: quasi quasi entrato ad affrontarlo con molta passione e perizia a tutta prova si scopre che non l'ha piú tra le mani e neanche in vista somigliando allora a quei generali rimasti senza truppe eppure vittoriosi.

Nei suoi scritti sia letterari sia politici riconosco prima di tutto il grande stampo formativo della tradizione poetica e filosofica romantica da cui il suo marxismo mi pare discenda anche piú di quello del fondatore ed è ciò che lo mantiene refrattario agli aggiustamenti, tanto piú che cosí irriducibile si presta magnificamente a divenire uno strumento di ritorsione contro se stesso: lo mantiene anche fuori dai formulari di comodo garantendone la forza e l'efficacia di analisi. Ammiro la sostanza culturale di quei saggi, quella sicurezza di orientamento sui punti nodali del decorso del pensiero e delle forme moderne. Ammiro anche (occorre dirlo?) la forza stringente dell'argomentazione anche se spesso Franco si comporta come un giocatore di pocker che abusi un po' nei rilanci anticipando le obiezioni in modo da non lasciar tempo e respiro al contraddittore eventuale. Non dico che sia poco socratico ma la sua maieutica esige l'annullamento del discepolo e la sua resa a discrezione.

Si rivela (e colpisce) infatti proprio in mezzo a quel suo trionfo (solitario perché tutto intorno è stato sgominato e dunque è scom-

parso) il carattere ritualistico, intimidatorio e fascinatorio insieme, di quegli interventi.

Anche come poeta Fortini si presenta officiando un rito. Dice da qualche parte che le sue poesie sono improvvisazioni quantunque molto elaborate. Che c'è di piú rituale che « parlare in lingue »? Sebbene la poesia di Fortini sia fitta di implicite ed esplicite circostanze sarebbe difficile dire se ha davvero un argomento o se la passione non ha anche in questo caso divorato la cosa e se anche in questo caso egli non rimanga solo senza nulla in cui si sia riversato o da cui sia stato respinto. Solo come colui che fa la poesia e adempie il rito: commemorativamente, non transustanzialmente. « La poesia non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi ». E ancora: « Sono ormai cosí persuaso della natura cerimoniale dello scrivere, cosí rispettoso di ogni possibile istituzione retorica... ». Il fare la poesia è assunto come tale: consiste prima di tutto nell'usare avvedutamente la lingua, intonare metri e ritmi, dare agli estri il loro cavallo impiegando bene le risorse della profonda tradizione retorica di cui, sia detto per inciso, oggi non so chi altro abbia pari conoscenza e coscienza critica.

Piú volte ho pensato che Franco scrivesse poesie come Mao, in parallelo e, nello stesso tempo, come stemmi e sigilli. Mi sbagliavo di grosso. Franco non è un capo dal potere temporale ma se mai un presbitero non pacificato nella sua teologia dai molti carismi. Il suo agonismo ad oltranza gli ha distrutto il senso e il calore della parabola, ma non la parabola: con la quale rimane vigorosamente, sebbene un po' deserto. Ma all'interno, nel respiro tirato, nelle pause dimesse della colluttazione, quali agre e toccanti morsure, quali rese all'elegia piú povera. Allora il rito diventa attrito, allora parla di piú.

Fortini non è (e tiene a non esserlo) uno di quei poeti forniti preliminarmente di significato. Si rimette per questo alle contraddizioni, alle incompatibilità dell'epoca fedelmente sofferte e confessate. Un emblema glielo conferirà il tempo – sarei pronto a scommettere insieme con lui. Ma chi sa se il tempo sarà in grado

di ripagarlo con un'immagine propria e conveniente o se dovrà lui per difendere la sua identità affidarsi ai suoi piú teneri e amari *a parte* che costellano il suo ampio volume, *Una volta per sempre*, appunto.

Giacomo Magrini

IL CORPO NELLA POESIA DI FORTINI *

* Sigle: FV = Foglio di via; PE = Poesia e errore; UVPS = Una volta per sempre; QM = Questo muro. Edizione da cui si cita: Franco Fortini, *Una volta per sempre, Poesie 1938-1973*, Torino Einaudi 1978.

I rarely kill the body, which preserves
(Shelley)

l'organico conserva se stesso pur nel rapporto ad Altro
(Hegel)

I. Il « corpo senza malanni » che una lettera da Perugia dice possibile in quella città (*Una risposta*, in UVPS, p. 250) anticipa di dieci anni i limiti fissati alla domanda: « Non bisogna domandare alcuna cosa / oltre alla salute del corpo » (*Il falso vecchio, X*, in QM, p. 328).

Occorre meditare sull'arco tracciato tra questi due testi, perché esso può costituire un ingresso principale al "corpo" della poesia fortiniana. Due testi, infatti, solo apparentemente simili: nel primo, la dipendenza del corpo dal volere della persona, che può spostarlo dove esso stia meglio; ma il secondo lascia il corpo in balia dell'Altro della domanda. Unico e uguale invece il desiderio, che il corpo sia sano.

Nel bellissimo finale della seconda poesia, i « transistor », di cui può meccanizzarsi il corpo, vengono come sfiorati in questa loro accezione, ma subito restituiti all'esterno, alla loro consistenza di trama vocale che quasi allevia la pesantezza dei corpi:

> Però la notte viene
> che mi reca il passato sui transistor, le melodie,
> il coro che da tanto tempo tiene
> i dormenti, le vie.

(« tiene » = "possiede" e anche "tiene in sospeso").

II. Rari sono gli usi metaforici di parti del corpo: « cartilagini degli anni » (*Il tarlo*, in PE, p. 91); « del bosco la gola verde » (*Il mulino della Foresta Nera*, in UVPS, p. 254); « la lingua delle rose » (*La poesia delle rose, 2* in UVPS, p. 264); « il dente della storia impercettibile » (*La poesia delle rose, 7*, in UVPS, p. 269); « la schiena dell'acque » (*L'erba e l'animale*, in QM, p. 279). Rari, e vigilati dagli usi proprî e diretti, tant'è vero che questi ultimi toccano, nella *Poesia delle rose*, il massimo di frequenza.

Viceversa, già nella prima raccolta, organi come il cuore, le mani, il volto, il sangue, la bocca etc. sono allontanati dalla loro tendenza a una generica metaforicità e fissati nella loro letteralità: « dove cammino con un pugnale nel cuore » (*La città nemica*, in FV, p. 9); « noi due passiamo con la fronte alta » (*Oscuramento*, FV, p. 11); « e un sole sui volti profondo » (*Se sperando*, in FV, p. 12); « il nostro cuore l'ha roso la fame / il sangue l'han bevuto le baionette » (*Varsavia 1939*, in FV, p. 16); « ma verranno nuove le mani » (*Coro di deportati*, in FV, p. 19); « dunque fra poco senza parole la bocca » (*Foglio di via*, in FV, p. 39).

Tanto piú vince la letteralità, in quanto non vengono evitati per programma i moduli generici-metaforici, ma o mantenuti con lieve modifica (« dove cammino con un pugnale nel cuore » a prezzo di un piú "liquido" « dove cammino con un pugnale in cuore »), o segnalati in quanto tali (« E voi tornerete alle case con una pietra / sul cuore come nel pugno una pietra vera », *Coro dell'ultimo atto*, in FV, p. 57). Tutt'al piú la letteralità subisce uno spostamento all'interno, sotto forma di sineddoche: « le mie parole per le pupille dei figli » (*Varsavia 1944*, in FV, p. 17), o da un organo all'altro: « essa guida la trattrice / ventre allegro di capezzoli / con le mani con i piedi con le cosce » (*Rivolta agraria*, in FV, p. 49), con un ampliamento mostruoso-utopico dell'immagine corporea, degno della *Linea generale*.

III. « E quanto *revenants* in questa poesia, cose e persone, quanti sogni e incubi », afferma incidentalmente nel suo studio

Mengaldo. Ma la possibilità di ritorno e di azione di questi "revenants" muove da un preciso sfondo corporeo, è sottesa da una scienza del corpo, che si esplica in sottigliezza di gamma differenziante. Dalla « festa di corpi naturali » (*Une tache de sang intellectuel*, in PE, p. 89), cui corrispondono quelle « nuvole naturali » « *In una strada di Firenze*, in PE, p. 118) che stanno al proprio tempo come « les merveilleux nuages » di Baudelaire stanno al loro, si passa a « il padre e la madre corpi non veri » (*Una risposta*, in UVPS, p. 250), ma non per questo fantasmi. Mentre il greve incedere dei cittadini praghesi implica: « e sui corpi avanzano » (*Da Praga*, in UVPS, p. 253) uno sdoppiamento del corpo da sé, prefigurante, in negativo, uno carico di futuro (« Stacca e affina le scaglie che ti compongono »), è il corpo la variabile utile alla distinzione tra avversari e nemici: « Non gli errori solamente odiamo in essi / ma i corpi che li recano » (*Le difficoltà del colorificio*, in QM, p. 282). E addirittura un ἅπαξ « salma » che, non certo cadavere, stabilisce con « corpo » una relazione che lo fa σῶμα omerico, corpo soltanto meno vivo del ζῶμας, riattiva pertanto l'uso dantesco (« quando 'l Figliuol di Dio / carcar si volse de la nostra salma », Par., 32, 113-4) e, piú, petrarchesco (« Mille e mille e care salme / torre gli vidi », Triumphus Pudicitie, 94-5), di tale parola: « Appari / tu ai lampi illuminata tempia / che / eri slancio d'alloro nella calma / e arco di cipresso e sempre sei / con altro nome e tornerai con altra salma » (*La poesia delle rose*, 2, in UVPS, p. 264); a questa salma fa puntuale riscontro, nella sezione adiacente, un « liberante corpo » (*La poesia delle rose, 3*, in UVPS, p. 265), o presunto tale. E inoltre il cuoio, stato mediano tra l'elemento organico e il prodotto lavorato, di cruda evidenza quando appare: « Principi potenti cuoi » (*Ringraziamento di Santo Stefano*, in UVPS, p. 209); « e i muscoli disseccati della ragazza / che nell'auto seta manovra e cuoio » (*La poesia delle rose, 1*, in UVPS, p. 263). Il sistema va mentalmente completato con quei termini non esplicitati, ma nondimeno presenti e indispensabili, che sono i corpi non naturali, i corpi veri e i cadaveri:

il riserbo che non li fa pronunciare si rovescia nell'esecuzione della poesia.

IV. Il fenomeno diacronico di maggior spicco lungo la vicenda del corpo riguarda un passaggio dell'attenzione e della parola poetica dall'esterno all'interno. Il punto di volta è rappresentato dalla *Poesia delle rose*, nella quale si bilanciano parti esterne ed interne, oltre a una relativa abbondanza di usi metaforici (cfr. II). Prima, in PE, le poche volte che si rivolge uno sguardo all'interno del corpo, lo si fa nel modo unificante della disperazione: « anche come il viscere della bestia stracciata » (*Une tache de sang intellectuel*, in PE, p. 89); « corpi come lava / di visceri » (*I destini generali*, in PE, p. 161). E prima ancora, in FV, – se si eccettua « cuore », che è interno, ma tradizionale – l'unico caso che, pur applicato a materia non umana, preluda alle future ispezioni interne è lo « stelo sbranato » di *La gioia avvenire* (in FV, p. 58). In UVPS, e soprattutto in QM, l'interesse per l'interno diviene preminente e minuzioso. Se nella diacronia le cose stanno cosí, piú difficile è reperirne le connessioni nella struttura. In via di ipotesi, si può avanzare che due fenomeni complementari presiedono alla nascita e allo sviluppo di quell'interesse: da una parte, le forme vuote, o cave, che da FV a UVPS sono colte ad un alto livello esistenziale-storico, simbolizzabile dalle « bocche sparite dei santi » (*La gioia avvenire*, in FV, p. 58), o dai « Santi / vuoti come velieri » (*La poesia delle rose, 4*, in UVPS, p, 266), in QM si rivelano assai piú fruttuose se traslate al livello insignificante della natura: « Questo resterà di tutto quello che vedi: / uno schema di foglia e una coppa di ghianda » (*Dalla collina*, in QM, p. 291); dall'altra parte, le forme piene e rilevate, una volta attentamente e incessantemente raccolte e selezionate, tendono, in QM, a popolare il quadro di allegoriche rovine: « gli ingombri di forme del cielo e del tempo » (*Dalla collina*, in QM, p. 290). Questo doppio movimento apre la via all'esplorazione dell'interno vuoto-pieno del

corpo, l'unico in cui la forma vuota e quella piena godano d'un mutuo sostegno dialettico.

La ricognizione dell'interno corporeo è tutt'altro che abbandonata all'informe; essa si compie con ordine. La sesta parte (sesta come, ci dice ironicamente l'autore, il libro della catabasi virgiliana) della *Poesia delle rose*, che la inaugura, mentre compendia in un solo spazio la sala anatomica, la scena teatrale, la cripta, e il vero e proprio inferno, subito traduce e coagula in maschera il tumulto degli organi: « pendono mucchi / di addomi stronchi, criniere di bisce e funi, / maschere scorticate, Sísifo, Piritóo, Tieste, / e le Erinni » (in UVPS, p. 268). Il successivo mutamento (rispetto alla passata poesia) del valore o della funzione di organi piú individuati è controllato e colpito da tale luce raggelante.

La pupilla, un tempo significante del temprato affilarsi dello sguardo (e della conoscenza), viene ora visitata nel suo intimo moto: « L'interferenza delle contrazioni / muove ancora il liquore / della pupilla » (*Il falso vecchio, V*, in QM, p. 323). La bocca non appare se non deformata o squarciata: « Vedi bene che pugni atroci / li hanno storti sulle bocche » (*Piazza Madonna*, in QM, p. 296); « il raffio di ferro / che trascina / la tua bocca e la mia / è uno solo » (*Per un giovane capo*, in QM, p. 316). Ora solo il « discorso del governatore » riesce a mantenere un'illusione demagogica di pienezza visibile: « Guardate invece nella fiorente serva / uno zampillo di sangue vivo / le braccia piene a occhio nudo visibili » (*Discorso del governatore*, in QM, p. 276), mentre, proprio di fronte ad esso, lo studio esatto della « posizione » pone come pernio di una sequenza molto precisa (schema: ABAB) un corpo lacerato: « la pianura / di nebbia fetida, chioschi, conigli sbranati, fari » (*La posizione*, in QM, p. 277). La viscere, che prima segnavano la fine d'una vicenda corporea, sono ora ascritte ai suoi divinatori inizi: « Volgevano / le viscere degli uteri giganti / le dèe d'oro beate » (*L'educazione*, in QM, p. 297), e al contempo rinnovano la loro carica mortifera derivandone la forza da altri ordini di linguaggio, tecnico-commerciale: « il pacco d'intestini /

nei lini bianchi » (*In memoria II*, in QM, p. 299) agguantato dall'« Iddio Cane », o gastronomico: « Dal ventre una frittata di seme / una chiazza di pasti consumati » (*In memoria III*, in QM, p. 300) e qui il « s'adempíva » finale, riecheggiando il doppio significato del francese « achever », splendidamente annoda in una sola parola le simultanee possibilità di morte e resurrezione del corpo.

Ritorniamo, dalla struttura, alla diacronia, ma allargata, tale che ci permetta di ricavare l'equivalente storico del passaggio dall'esterno all'interno del corpo. Lo si può enunciare cosí: fino a quando il dialogo, e la lotta, col mondo e con la storia si svolgeva su un piano di esplicitezza e di lealtà, necessari e sufficienti a sostenerlo erano gli organi esterni, la scorza del corpo; ma dal momento in cui le offese si son fatte piú insidiose e diversificate, e di conseguenza la difesa piú astuta e profonda, è cominciata la discesa nella riserva, forza e rifugio, costituita dall'interno del corpo. Non a caso, in un attimo che fa coincidere la parte col tutto, si stampa sul corpo l'organo ingigantito dell'azione: « io mano che fu giovane » (*Per un giovane capo*, in QM, p. 316), e viene commmorato cosí il primo tempo piú felice. E l'unica poesia di QM che tutta si volga alla rievocazione di una scena del lontano passato, presenta il corpo, intero sí e non esplorato e spezzato al suo interno, ma solo perché, chiuso e assediato nella sua stanza, questa diventa l'involucro che lo contiene e lo trasforma, tutto quanto, in interno: « Lasciavo chiamasse, il cugino minore, dall'orto. / I grani secchi tintinnavano contro le stecche. / Angoli d'ombra e iridi ruotavano sul soffitto. / Lungo il vetro molato disponevo la guancia. / Il corpo era ardente e incerto. » (*Il cugino*, in QM, p. 334). A questa inclusione, di cui una poesia precedente presenta un disegno piú lucente e vittorioso: « Seguo il segno che una mano armata incide / sulla scorza del pino / e prepara il fuoco dell'ambra dove starò visibile » (*Il presente*, in QM, p. 302), risponde una breve e parziale, ma certo piú definitiva: « Ossa e piume si fissano nel catrame » (*San Miniato*, in QM, p. 295).

Nel momento infine in cui il corpo è ispezionato piú a fondo che mai, si arrestano, come in un repentino incantesimo, proprio alla soglia del loro prodursi, le manifestazioni essenziali dell'uomo, il linguaggio l'azione e la teoria; e all'ombra di questo blocco corporeo, vengono computate e addizionate le loro incompatibilità:

Continua a sparire e apparire un uomo innominabile. È come nel video. Non lo senti urlare.

Ha le mani nel mucchio del tenue che cola sulle cosce, le sclere sgusciate.

Ma non lo devi rappresentare.

Non devi forzare nessuna parola.

Tutto è da contemplare.

Tutto è da fare.

(*L'apparizione*, in QM, p. 286)

V. L'autonomia del corpo, anche rispetto alle sue piú strette determinazioni, per esempio economiche, è rivelata una volta da un lapsus che il contesto linguistico di normale colloquialità non soffoca, anzi sottolinea. Della « ragazza fotografa » nel ristorante fiorentino si suppone che « manteneva un qualche sveglio giovane » col suo lavoro (*Alla Buca Mario*, in QM, p. 340). Le spiegazioni di pura e semplice antifrasi o di ironia interna ("sveglio nel farsi mantenere") sono scartate, o ridotte al minimo, dalla calma congetturante della constatazione. Si tratta certo di un'espressione stereotipa, dalla quale tutt'al piú trapela una attenzione nostalgica per i miseri e al tempo stesso un po' misteriosi espedienti della gioventú. Ma gli stereotipi, specie in quelle scritture che ne fanno un uso cosciente, possono condurre alla verità. Il giovane è sveglio, e non solo sessualmente, perché il suo corpo, analogo, piú di quanto non sembri, a quello dei dormenti che il coro dei transistor tiene (cfr. I), risponde ad altri appelli; a quegli appelli che a un corpo che si dispone a finirsi, come è nel finale della stessa poesia, possono bisbigliare una promessa di "adempimento". Il

vuoto-pieno dell'appello corrisponde al vuoto-pieno dell'interno corporeo.

VI. Nelle poesie dedicate a città o a particolari punti e zone di una città – si pensi alla sezione *In una strada di Firenze* di PE (pp. 105-118) – il corpo quasi dilegua. È perché la città rappresenta un suo sostituto, anzi diciamo pure il suo sostituto. Pochi sono i segni in cui rimane, per metafora, la traccia del processo di sostituzione, ma significativi: « per le città / rigate come visi umani » (*Italia 1942*, in FV, p. 14); « acque e terre del mio corpo » (*Da poco mi sono*, in PE, p. 77); il « dente dolcissimo / dei viali » (*Da versi per un amico che si sposa*, in UVPS, p. 252), il quale ultimo discende probabilmente dalla « dent, douce à la mort », predicata da Rimbaud della felicità, ma operante proprio in una situazione di vagabondaggio cittadino: « dans les plus sombres villes » (*Délires II*, in *Une saison en enfer*). Come in tutti i grandi utopisti, la città e il corpo sono disposti in serie parallele e equivalenti, e godono della proprietà di scambio reciproco. E cosí nelle « città impetuose qui, sotto le immobili / parole scritte tue » (*Altra arte poetica*, in PE, p. 190) ci è possibile intendere anche un corpo, o dei corpi impetuosi.

Sia la città sia il corpo costringono a un adeguamento minuzioso alle loro pieghe, essi richiedono un per cosí dire esercizio labirintico della lettera (ed è qui forse una radice dell'insistenza, anche da parte dei critici, sul momento sintattico), ma ammettono la possibilità di un'improvvisa apertura translitterante. In realtà, piú che ammetterla, ne vivono, ma insieme si vietano di desiderarla in modo assoluto. Nella poesia questo significa particolari in tensione, non tensione oltre i particolari. Quasi sempre le aperture vengono praticate sulle pareti laterali del labirinto, sprazzi di futuro lungo il viaggio nel corpo e nella città.

VII. La « facile allegoria » della poesia omonima (in PE, pp. 133-35), risponde all'incredulità, altrui ma anche propria, di chi

vorrebbe toccare con mano i fatti del linguaggio e della poesia. Nell'accentuare il momento fabbrile, il vincolo tra linguaggio e lavoro (1), il san Tommaso in questione non viene invitato a nessuna piaga, bensí a una materia assai piú asciutta e « non molto pesante » (p. 133): « questo pezzo di legno secco / che la mano tocca », « la scheggia / che la mano tocca » (p. 133). Questa materia è però anche la piú ardente. Da essa, che brucia « in mezzo a quest'aria d'inverno » (p. 133), o, ancor di piú, da quel « crollo d'una pigna nella fiamma » (*La gioia avvenire*, in FV, p. 58) che, nella traiettoria del piccolo corpo naturale verso il vuoto luminoso che gli è predisposto, misura il cedimento preliminare e intrinseco alla vampa e all'estasi, si leva, come dal roveto ardente nel primo atto del *Moses und Aron*, una voce che, ora intrecciata ad altre ora sola, lungamente persuade: « verkünde », "annuncia".

(1) Cfr. Hegel: « Linguaggio e lavoro sono estrinsecazioni nelle quali l'individuo non si conserva né si possiede piú in lui stesso, anzi fa uscire l'interno completamente fuori di sé e lo lascia in balia di altro. » (*Fenomenologia dello spirito*, vol. I, p. 259).

Pier Vincenzo Mengaldo

DIVAGAZIONI IN FORMA DI LETTERA

Caro Fortini,

il piacere di partecipare a quest'omaggio collettivo si mescola in me a un forte imbarazzo. Mi trovo come sai nella situazione – che non è certo di vantaggio! – di chi appena quattro anni fa ha cercato di dire globalmente la sua sopra la tua poesia; e da allora ha dovuto spesso constatare di non aver cambiato affatto idee sull'argomento – temo quindi di non aver niente di veramente nuovo e diverso che valga la pena di mettere in carta. Anzi, quella complicità politico-ideologica con le tue posizioni che credo apparisse evidente nella mia introduzione alle tue *Poesie scelte* (e che probabilmente ne ha determinato alcuni limiti, come sempre avviene in questi casi), negli ultimi tempi, e per ragioni fin troppo chiare, ha avuto occasione piuttosto di rafforzarsi che di indebolirsi.

Che fare allora per non mancare all'appuntamento? Per decenza non posso infatti ripetere qui i giudizi sintetici quasi a priori di quel saggio; ma neppure ho potuto finora condurre innanzi quella serie di ricerche puntuali su tale o tale aspetto, tema, testo del tuo *corpus* poetico che ho in mente e che mi auguro di compiere, o di aiutare allievi d'ingegno a compiere. Meno che meno vorrei scivolare nel genere pseudo-critico tipo « l'importanza di F. nella mia vicenda di critico » frequentato dagli studiosi in vena di trasformarsi in monumento. Facciamo dunque cosí. Mi limiterò a enunciarti, rapidamente e alla buona, qualche problema che ti riguarda servendomi in parte della scaletta e delle schede che avevo usato mesi fa in una presentazione milanese, te astante, e che volevano essere soprattutto domande a te rivolte. Sarà forse un modo, oltre che di rinnovare il piacere (almeno per me) di quella serata, di continuare un dialogo fra noi che dura, scritto orale o sottinteso, da non molto tempo ma intenso, e di sollecitarti alle

risposte complessive che in quell'occasione hai potuto o voluto dare solo parzialmente.

Il punto fondamentale sarà naturalmente quello di approssimarsi alla tua quiddità, alle tue differenze specifiche di poeta: il che vuol dire individuare simultaneamente i generi prossimi pertinenti. Detto altrimenti. Io quella sera non tanto intesi circoscrivere una « individualità poetica » Fortini, quanto indicai l'esistenza nella poesia del dopoguerra di una *funzione Fortini* (dove ovviamente gioca per il ricettore, e non può essere diverso, la compresenza di tutto il tuo lavoro intellettuale politicamente orientato): una funzione che, si capisce, non è tua esclusiva ma in parte ti accomuna ad altri tuoi coevi (pensiamo ai diagrammi di Venn); che in te tuttavia s'incarna nel modo piú tipico e conseguente. Voglio dire intanto che anche l'analisi della tua poesia guadagna, e non solo sul piano descrittivo, mettendone i testi, o alcuni di essi, in parallelo e sincronia entro un insieme omogeneo di testi similari formalmente e (soprattutto) tematicamente: la forza di un poeta si misura, lo sappiamo sempre meglio, non tanto o non già dalla sua unicità o irripetibilità, quanto all'inverso dalla sua capacità di essere voce collettiva, parte di un coro (un coro in cui tanti sono muti perché *non possono parlare*), e anche titolare di una *lezione* trasmissibile; portatore, ripeto, di una *funzione* che essa sí può raccogliere, in quanto l'individuo-poeta vi nega oggettivamente la propria separatezza, quello che tu stesso hai chiamato, per Saba, il « mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe ».

Vedo per esempio che Raboni, discorrendo di Risi e di certa aria di bottega che assimila i suoi prodotti a quelli di varii coetanei lombardi o operanti a Milano, ha fatto anche il tuo nome. Piú in genere nulla ti si toglie inserendoti, col posto di prima fila che ti compete, in una linea poetica del dopoguerra che si può anche chiamare (*absit iniuria*) « di terza forza » – essendo le altre due il filone post-ermetico e orfico fino al Luzi anche recente e la neo-avanguardia: ed è chiaro che si parla con la massima generi-

cità e cautela, perché né si vogliono cristallizzare le « linee » dimenticando la fluidità degli schieramenti, né si sottovaluta l'importanza delle rotture d'alleanza al loro interno (in primo luogo la tua opposizione a Pasolini). Tu stesso mi accennavi un giorno di passata alla centralità del « tema del cortile » nella poesia « milanese » degli ultimi decenni – ed ecco subito dalla tua parte testi come *La forme d'une ville* (abbastanza prossimo a certi di Risi) o *Il seme*, e tanti altri. E uno che viene in mente a me è il tema del « pranzo con amici » e sue varianti: due esempi subito in *Questo muro*, *Per un giovane capo* e *Alla Buca Mario*, variante interessantissima, ivi, *Gli ospiti*; immediato riscontro particolarmente calzante la penultima poesia degli *Strumenti umani* (2ª edizione) di Sereni; un altro a caso e un po' fuori mano la lirica che chiude il vecchio (1954) *Barbaresco* di Arpino. Motivi ricorrenti interpersonali dovuti, credo, assai piú che a influssi reciproci, a convergenti processi di simbolizzazione di dati biografici, ambientali, antropologici comuni e storicamente determinati: la cui unità è data altrettanto dall'oggettiva unificazione della vita dei singoli nelle metropoli del capitale quanto dalla similarità della valenza ideologica che assume quella simbolizzazione del dato, e dalla tensione fra questi due poli (perché il « cortile », evidentemente, è insieme metonimia della grande città oppressiva – e quanta Milano sconvolta e spettrale c'è in te, in Sereni, in Raboni e cosí via, fino a Loi – e simbolo di possibile evasione-contraddizione entro di essa, non privo dunque dei necessari connotati di auto-inganno o ironia: « tutti i fiori non sono che scene ironiche »; traslazione e a un tempo negazione della dialettica natura-civiltà urbana e forma impossibile di idillio). E a loro volta questi motivi si coordinano o includono in altri: qui per esempio il tema del « cortile » in quello della « finestra » (su cui torneremo), nell'altro caso quello della riunione conviviale nel piú ampio tema dell'amicizia, cosí frequente sia in te che, ancora, in Sereni (a proposito, come non essere colpiti dall'apparizione del fantasma di Vittorini sia in un testo di *Questo muro* sia in una sezione del *Posto di vacanza*?) e

particolarmente adatto a caricarsi di connotazioni concettualmente pregnanti, come sarebbe l'atmosfera, a dir cosí, di teatralità processuale tipica di entrambi. Dato il tema comune, risaltano poi ovviamente le differenze individuali: *Per un giovane capo* e *I ricongiunti* sereniani, nell'analogia del motivo della comunione spirituale che deve o vuole dichiararsi ostensibilmente, raffigurato nella tavolata, e anche (in te piú implicitamente) della comunione di vivi e morti, si differenziano a fondo almeno per questo: che in Sereni il presente simbolico è sentito come ripetizione e commemorazione del passato, e perciò anche, indipendentemente dalla presenza di un *revenant*, cerimonia funebre; in te come attesa di morte che tuttavia è anche proiezione nel futuro, un futuro che può ricollegarsi al passato, non solo personale, e inverarne sia pure tragicamente la « speranza » (« io mano che fui giovane... »).

Tornando al punto: dicevo allora che la « funzione Fortini » consiste, in una parola, nella integrale politicità della poesia; ho anche scritto, in una scheda d'antologia, che tu sei sempre poeta politico, anche quando parli d'alberi e fiori. Come Brecht. Proposizioni banalissime, quasi truistiche, di cui ci sarebbe da vergognarsi se non fosse però possibile ricavarne alcune conseguenze o implicazioni adeguate. Intanto. La critica piú di fondo – proprio in quanto intenda liquidarne alla fonte la scomoda politicità – che è stata portata alla tua poesia, « da sinistra » (da quelle di « destra » possiamo pure prescindere), suona cosí: « ... diventa lecito chiedersi... cosa distingua l'utopia progressista di Fortini (che attraverso la forma vuole indicare un futuro) dall'utopia conservatrice di Montale (che attraverso la forma vuole congelare un passato). Probabilmente nulla, ed è giusto che sia cosí (trattandosi in ambedue i casi di « poesia »). Ma allora che senso ha mettere in rapporto poesia e comunismo, se non quello abbastanza ovvio che tutte le cose che facciamo sono in rapporto con tutte quelle che fanno gli altri – cioè con la Storia –, indipendentemente dal grado maggiore o minore di ideologia che vi inoculiamo dentro? » (Asor Rosa, nel suo manuale letterario). Lasciamo stare che qui l'intelli-

gente studioso, indossata una sopravvesta adornita, flirta alquanto con le idee sulla irresponsabilità e irrilevanza ideologica della poesia di moda a quei dí post-sessantotteschi; ma il fatto è, mi sembra, che questo giudizio o è perfettamente tautologico o attende di esser dimostrato: e non è detto che in parte non possa anche esserlo, perché per esempio nessuno sta a negare che, in passato almeno, tu abbia talora peccato di inoculazioni forzose di « ideologia ». Ma in generale il punto non sta nell'affermare che essere comunisti o conservatori non fa nessuna differenza sul piano della cosiddetta e maiuscola Poesia, che è troppo evidente, ma piuttosto nel chiedersi se, *ceteris paribus*, l'essere comunista (anzi l'esserlo *in una certa maniera*, che qui non è il caso di definire) non comporti in te, un po' come in Brecht appunto, caratteri specifici della forma poetica storicamente determinata, non incida cioè in modi peculiari sull'intenzionalità della tua poesia e sui conseguenti suoi caratteri formali (in senso ampio e pregnante). Tanto per dire: non è evidentemente la stessa cosa se una posizione comunista o « progressista » importa non una nozione soltanto, ma una pratica della poesia come mimesi (sia in accezione « neorealistica » che di « sperimentalismo realistico ») o invece, come in te, una pratica anti-mimetica.

S'è nominato Brecht, con cui tutti sanno che fai quotidianamente i conti da un trentennio (noto fra l'altro interessanti varianti nelle traduzioni recenti delle *Poesie di Svendborg* e della *Raccolta Steffin* rispetto a quelle comprese nella tua scelta piú antica). E certamente fra i varii possibili studii settoriali sulla tua poesia, uno dei piú urgenti è quello che chiarisca il rapporto con la poesia e l'idea di poesia di Brecht. Ma non si tratterà soltanto di andare in caccia, benché anche questo sia utile, di testi tuoi che piú da vicino risentono di lui, e che sono invero molti (ad apertura: *Qui libri, Weltgeschichtlich*, almeno per il finale, *L'edera, Gli alberi...*). E neppure, che sarebbe anche molto interessante, di verificare i caratteri delle tue traduzioni brechtiane (che per esempio, rispetto

a quelle di Fertonani, tendono mi pare a una maggiore riservatezza per non dire dissimulazione « classica », *et pour cause*). Si dovrà andare piú a fondo, nella direzione dell'analogia complessiva che credo esista nell'intendere e fare poesia. È con gioia, e un po' d'orgoglio anche, che ho scoperto come alcune definizioni che avevo creduto di dare della tua forma poetica coincidano quasi letteralmente con ciò che dici a un certo punto di Brecht nella tua Introduzione a *Poesie e canzoni* da me riletta in questi giorni (e che allora, solennemente l'assicuro, *non* avevo presente): « L'immagine brechtiana è l'opposto di quella che tenta identificare parola e oggetto per via analogica. Nella sua poesia, significante e significato vogliono rimanere nitidamente distinguibili; ma il sistema di segni significanti non chiede né ottiene autosufficienza » ecc. Ed ecco piú di recente che, introducendo le *Poesie di Svendborg* e soffermandoti su uno dei capolavori di Brecht, *Il ladro di ciliege*, tu descrivi acutamente come l'autore moduli questa situazione tipica e simbolica della poesia contemporanea, « la situazione della finestra ossia della esclusione », notando che Brecht la piega in direzione non simbolica ma allegorica, e ancora che lo « storico tema romantico » del *tramp* o zingaro come emblema di vita e libertà autentiche che sfiora, per poi allontanarsene, la semi-libertà e la « vita strozzata » del poeta-protagonista (a proposito, se permetti il diverticolo, sarà casuale che il nostro lirico in cui questo tema torna piú spesso sia l'« ottocentesco » Bertolucci?) è utilizzato da Brecht « ribaltandolo in un "classico" appello alla collaborazione del lettore ». Ma quante tue poesie modulano lo stesso o affine tema (da *Agli amici*, ultima di *Poesia e errore*, a *Dalla mia finestra* e *La gronda*, rispettivamente apertura e conclusione delle due sezioni, appunto, intitolate *Traducendo Brecht*, e via dicendo). E allora occorre chiedersi: si può dire di queste poesie qualcosa di analogo a quanto tu dici del *Ladro di ciliege?* Ponendoci quesiti del genere, se non tali appunto, ci potremo orientare concretamente nel problema messo sul tappeto da Asor Rosa. Leggo ancora in questa tua prefazione: « È come se lo sguardo chiedesse

protezione e pietà ad oggetti immediatamente circostanti, evocando, per contrasto, l'enorme globo della violenza storica. Le cose diventano metonimie della sopravvivenza », e mi pare nuovamente che questa caratterizzazione del Brecht dell'esilio calzi a pennello per tanta parte della tua poesia, soprattutto l'ultima, o penultima, di *Questo muro* (e non è questa pure, a suo modo, poesia di un esule?).

La questione è – ma par quasi ovvio dirlo – che la politicità della tua poesia consiste molto meno nella densità e orientamento dei suoi contenuti politici che nel fatto che la politicità o interpretazione e sentimento della « violenza storica » è orizzonte o muro – è anche questo un significato possibile del titolo dell'ultima raccolta? – che avvolge e perimetra *qualsiasi* contenuto, anche il piú privato e apolitico, che su essa deve sempre misurarsi ricevendone il proprio limite. La politicità non è meno attiva *in absentia* che in presenza. Anche perché, giova sempre insistere, i testi non si leggono isolati ma nel loro co-testo, come si dice, serie, raccolta, opera intera. Non è lo stesso se un idillio volutamente neoclassico-goethiano come *Agli dèi della mattinata* (per me uno dei tuoi testi piú alti, una di quelle liriche in cui è la cultura stessa a farsi, per alchimia, poesia) è scritto da Fortini, ciò che obbliga il lettore a « eseguirlo » – come la precedente poesia e un po' tutta la serie – confrontandolo mentalmente a testi che stanno al suo opposto; o se è invece scritto da un poeta piú proclive alla evasione e alla separatezza del privato. E le poesie « di maniera » traggono il loro significato anche dal fatto che sono affiancate e contraddette da quelle « dal vero ». E tutta la lirica di *Questo muro* lo prende pienamente dal confine che le impone la compresenza del *Comizio*. Si potrebbe anche dire che uno dei punti di vantaggio di *Questo muro*, che io pure ritengo la tua raccolta maggiore, sui libri precedenti sta nel diminuire della politicità esplicita o immanente a favore di quella implicita-trascendente, nel fatto che la violenza storica tanto piú vi incombe quanto piú è materialmente assente o cifrata, *Deus absconditus*. A questa nozione « forte » di politicità si

collegano a mio parere i tratti salienti con cui è stata o si può caratterizzare la tua poesia: poesia che nega se stessa e la propria esaustività, che si auto-limita nel suo farsi (lezione di Brecht, ma anche di Noventa!); forte richiesta della collaborazione concettuale del lettore che deve integrare il testo, ma non già riempiendo mentalmente, o piuttosto emozionalmente, puntini e spazi bianchi come in tanta piú tipica lirica moderna, bensí integrarlo confrontandolo all'intero contesto storico e a un giudizio politico su di esso (dove cade anche una diversissima concezione del « dicibile » e « indicibile » e del valore del « non-detto »); propensione all'allegoria contro il simbolismo e l'analogicità diffusa; infine tendenza a esplicitare i mezzi della poesia, cioè a presentarla *come tale*, diremmo nella sua categoricità, senza gli *escamotages* e trucchi consueti agli eredi o trovatelli della « vergogna della poesia » (da cui il tuo relativo « classicismo » formale e se occorre manierismo, il tuo stesso modo di leggerti, scanditissimo e rifuggente da modulazioni e mezzitoni « espressivi », ecc.). Detto altrimenti, il tuo operare poetico si presenta francamente come « specialismo » proprio perché non è concepito come il discorso assoluto, ma come un discorso fra gli altri, una « specialità » che non solo ha accanto altre « specialità » ma si costituisce tale non a causa del proprio privilegio, bensí all'inverso della propria irrimediabile parzialità. E s'intende che conta anche qui l'intenzione dominante che uno imprime al suo *Kunstwollen*, nel caso mettendo a giorno un gusto quasi maniacale dell'applicazione artigiana che può avere anche altre origini: permettimi che ti ripeta ora un po' piú sul serio ciò che ti dissi una volta commentando scherzosamente un tuo ben confezionato scherzo poetico privato, cioè la luminosa massima di Longhi, a proposito di una pittrice del Seicento, essere la diligenza (artistica) una forma alienata di devozione. Ma non occorre insistere: in verità quando lo scrivente e i suoi migliori (Raboni, Berardinelli) hanno descritto le tue peculiari forme poetiche, hanno sempre individuato queste, implicitamente o esplicitamente, come inscindibili da quella tua politicità, funzioni di essa. Non farò l'avvocato difensore di altri, ma per ciò che mi riguarda rivendico fermamente il fatto che parlando della tua poesia ho tentato di descriverla in concreto e di metterne in relazione i livelli, non ho proclamato atti di fede come taluno ha voluto suggerire (A. Porta, « Corriere » del 30 aprile '78).

Vedi quanto spesso finora ho fatto appello strumentalmente alle tue formule di critico. So bene che il procedimento può essere discusso; non dimentico l'avvertimento di Benjamin: « Non già che le affermazioni del poeta debbano prescrivere alla critica il suo percorso; ma quanto piú essa se ne discosta, tanto meno potrà sottrarsi al compito d'intendere anch'esse in base agli stessi segreti meccanismi con cui interpreta l'opera ». E se volessi applicare a te quest'ultima esortazione credo che parlerei anzitutto di una sorta di legge (dialettica?) del pendolo, o tecnica del dritto-e-rovescio, che governa altrettanto la tua poesia (esempi qui stesso, e piú diffusamente nel saggio di quattro anni fa, ma si può scendere fino alle cellule minime del discorso, come il tipo ossimorico, frequentissimo, « è un vivace saluto l'addio ») che le tue operazioni critiche – penso per esempio alle tue oscillazioni nel valutare il senso della dialettalità nella poesia contemporanea: saggio su Loi e *Poeti del Novecento* – e auto-critiche (basti scorrere l'*Ospite ingrato*). Ma credo anche che il procedimento sia nel tuo caso inevitabile, e probabilmente proficuo, discendendo dal fortissimo, eccezionale intreccio che ti caratterizza di pratica poetica e attività « metapoetiche ». Mi spiego meglio. Cedendo a una tentazione linneiana in me insolita, ho vagheggiato talora una tipologia di poeti italiani del Novecento (magari con tanto di caselle e segni piú e meno *à la mode de* linguisti e semiologi) basata sull'assenza o presenza, e allora quantità e qualità, di attività meta- o para-poetiche (nel prefisso vorrebbe prevalere il semplice valore di "accanto") che affiancano quella di poeta, e che via via possono essere: riflessioni sul proprio poetare e formulazione di poetiche, esercizio della traduzione (poetica), esercizio della critica letteraria o artistica, stesura di prose coordinate formalmente e tematicamente alle poe-

sie ecc. Credo che la tabella sarebbe istruttiva se realizzata bene e, contrariamente a una spontanea riserva che può nascere, anche ricca di indicazioni precisamente storiche: invitandoci ad esempio a riflettere sul perché il tasso metapoetico sia cosí basso agli estremi dell'arco poetico di questi tre quarti di secolo, nei crepuscolari (tra l'altro in quanto finalmente estranei alla figura di poeta-accademico, come ha ben visto Solmi) e ora in tanti recenziori, affabulatori dell'assoluto privato e stilisticamente « informali »; o sul perché il costume della traduzione poetica da parte di poeti di vaglia, come tu sai benissimo, s'instauri in Italia, per poi divenire una costante, intorno a certi anni (fine dei « venti ») e non prima. Comunque, nella pura sincronia, si avrebbe certo: una vasta zona di centro occupata da poeti che sono anche auto-critici, critici militanti e traduttori (è la condizione tipica del poeta novecentesco, non solo in Italia); a un estremo, insieme a molti dialettali (ma non il grande Tessa, raffinatissimo auto-analista), un Penna, che non ha mai tradotto, non si è chiosato, ha scritto un solo e breve saggio su un poeta suo contemporaneo (che, di piú, non ha mai esercitato quella piú sottile operazione metapoetica che consiste nella variantistica, altra e a volte patologica costante del nostro '900); all'estremo opposto uomini come te e, con modalità diverse, Pasolini: chiosatori di voi stessi e traduttori (ma Pasolini piuttosto rifacitore, come tu stesso hai puntualizzato) e critici, ma poi altro ancora che qui non importa dire ma che abbraccia attività (e soggiacenti posizioni mentali) che si pongono non quali *accompagnamenti*, tangenti della poesia o sue espansioni, ma invece in tensione per non dire *contraddizione* con essa (polarità pasoliniana passione/ideologia, tua violenza dialettica tra ideologia, o « politica », e poesia) con i relativi riflessi nella poesia stessa. E ti sottopongono subito una questione per me aperta. Confesso che se c'è un aspetto della tua lirica che mi disturba (non come semplice lettore, si capisce, come critico che non riesce bene a darne ragione) è il rapporto col surrealismo, anche perché vistosamente collidente con l'altra e preferenziale tua « linea », quella brechtiana (anche se poi

si coordina e intride all'eredità ermetica, di quell'ermetismo che è pur stato giudicato l'equivalente italiano del surrealismo e che, comunque, proprio perché lo inietti del cemento di questo, è proseguito da te, quando lo è, in accezione « forte » e non debole). Non so quanto possa aiutare stavolta ciò che tu hai scritto di quel movimento; salta però all'occhio che di tale poetica si opera in te, nell'apparente continuità, un'inversione: solo che non sono molto soddisfatto di come l'ho descritta, brevemente, a suo tempo (pag. finale della mia introduzione). Forse e meglio si potrà lavorare sullo spunto che offre, ora lo intravedo, quanto accennato sulla tensione e contraddizione in te fra poesia e politica o nesso ideologia-prassi: ciò che mi sembra costituire infine l'esatto rovescio del mito surrealista della poesia come immediatezza, e verità, pratica.

Il ricorso alle tue indicazioni critiche, o meglio il movimento da queste ai tuoi testi e viceversa, riesce ancor meno evitabile per i tuoi rapporti con lirici italiani contemporanei. Una collazione dell'uno e dell'altro tipo di fonte sembra indicare che, fra questi, coloro con cui ti sei maggiormente e anche piú drammaticamente misurato sono Montale, Sereni e Pasolini (il che non esclude altri legami importanti, da quello con Noventa, che però mi par soprattutto d'ordine etico, a quello piú intrinseco con Luzi, che tu senti principalmente, direi, come estrema incarnazione di un'eloquenza patetica, cupa e sensuosa, a sfondo religioso, che tanto ami, proprio *ut artifex*, nel Tasso). E in linea generale credo si possa dire che è soprattutto nei confronti dei tuoi vicini di casa che scatta il seguente meccanismo: proprio perché tu sei insieme poeta politico e metapoeta (ecco uno degli aspetti per i quali le due attitudini sono dunque facce di una stessa medaglia) la naturale *polemicità* che appartiene alla fisiologia stessa delle riprese da una « fonte » – se non altro per il fatto che gli elementi mutuati sono traslati in altra struttura e veicolano altro significato – tende in te a caricarsi al massimo, talora a esplicitarsi: estremizzando, si può affermare che allora la mutuazione assume forma di antitesi o antifrasi.

Ho fatto tre nomi: per Montale e Pasolini sono ben chiare, e da te chiarite, le ragioni del contendere (fino, per il primo, all'impeccabile dimostrazione del carattere di classe di quella religione dei morti che pure è anche per te uno dei suoi aspetti piú affascinanti); e veniamo a Sereni, che si può piuttosto considerare un tuo difficile compagno di strada che un avversario. La vicenda dei vostri rapporti letterari e poetici (non in una sola direzione, s'intende) mi è sempre apparsa di staordinario interesse *culturale* – nel senso pregnante di « valenza politica » dei testi letterari e loro dintorni con cui ha usato or ora il termine L. Baldacci; e i documenti « esterni » di questa convivenza – è il sostantivo caro al nostro amico per definire il rapporto intimo, l'unico autentico, con la poesia e i poeti – sono, dalla tua parte, molti e notevoli. Ci sono i due epigrammi, quello dell'*Ospite ingrato*, cosí chiaro che non occorre glossa (ma su cui ora stinge l'uso che ne ha fatto in risposta, o perplessa riflessione, Sereni inglobandolo in quella grande metapoesia che è, anche, *Un posto di vacanza*), e l'altro di *Questo muro*: dove l'ambivalenza del referto dice la resistenza e complicazione del nodo che ti stringe a lui, e la dichiarazione quasi testamentaria di una recente irrimediabile divaricazione delle rispettive strade (che è cosa, insieme « tetra e bella », come si addice a un sacrificio di fraternità) si converte nell'affermazione di una complementarità e direi complicità dei due « destini » proprio nella loro opposizione storicamente necessaria, quasi tu sentissi l'uno e l'altro come metà mutilate dell'uomo intero che potrebbe reintegrarsi solo da una loro – impossibile – unione. Vengono in mente le parole del *Tasso* goethiano (vv. 1704-6): « Zwei Männer sind's, ich hab'es lang gefühlt, / Die darum Feinde sind, weil die Natur / Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte » (« Sono due uomini, è da tanto che lo sento, che sono nemici perché la Natura non formò, da loro due, un solo uomo »). E ci sono naturalmente i varii tuoi saggi su di lui (quanto di meglio, non sono il solo a pensarlo, ne sia stato scritto), scalati nel tempo e sempre in risposta immediata a una nuova occasione offerta dai suoi testi, l'alto

giudizio che dai della sua poesia e l'articolazione di questo (Sereni come il testimone piú attendibile della sconfitta oggettiva degli ideali socialisti e della crisi della borghesia progressista ecc.); e si aggiungano, come comprova significativa della tua « convivenza », le citazioni fuori sede di versi sereniani come *memorabilia* che fissano « verità » esistenziali e storiche in modo definitivo (ad esempio nel poscritto a *Lisiàt*, poi in *Questioni di frontiera*, o nel saggio manzoniano su « Paragone » 286). E ora apriamo *Il bambino che gioca* di *Questo muro*, chiusa e direi verità finale provvisoria dalla serie *Il falso vecchio*. Qui pure ti muovi entro una « situazione » tipica e simbolica della poesia moderna (e anch'essa, per non cercar lontano, ben brechtiana). Intendo il rapporto vecchio-giovane o adulto-bambino e sue variabili: tema che, in modo analogo a quanto tu hai astratto dal *Ladro di ciliege*, si presta magnificamente a simbolizzare (o allegorizzare), attraverso una rappresentazione immediatamente creaturale, l'abbacinante presa di coscienza di un futuro già in cammino che liquiderà con noi e in noi le nostre colpe e inadempienze o forse realizzerà in altri ciò che noi non abbiamo saputo essere (ho dato apposta le due possibili risoluzioni estreme del tema, quella « catastrofica » e quella della « speranza »; Saba, di cui subito, tiene una posizione intermedia). È in causa niente di meno che il problema della propria sopravvivenza personale nella storia. Io sento dietro questo tuo testo la presenza, ancora, di Brecht e piú forse di quel capolavoro (anche da te critico riconosciuto tale) che è il tardo *Vecchio e giovane* di Saba (vedi soprattutto il fatto che è il giovane a cantare al vecchio una ninna nanna, e questa è una « storia »). A mio parere però Brecht e Saba sono triangolati, come fa spia il titolo, con *Quei bambini che giocano* di Sereni – che include pure, particolare non trascurabile perché può anche aver prodotto il corto circuito, un detto orale di Saba stesso; ed è seguito dalla lirica intitolata *Saba*. Ma la filiazione riesce di fatto risposta e ribaltamento. Perché la versione sereniana è precisamente, e nella forma piú nuda, quella catastrofica e auto-punitiva: « quei bambini che giocano » ci perdoneranno

forse un giorno, noi adulti, noi attori o spettatori di una storia fallimentare, solo se « presto ci togliamo di mezzo », in quanto *non* perdoneranno la nostra dissipazione della vita, il nostro « corrotto intendimento », i nostri peccati contro l'amore (nota anche che questa poesia si collega alla di poco precedente *Scoperta dell'odio*, radicalizzandone negativamente il messaggio: poiché lì era ancora espressa la possibilità di convertire il proprio « non dovuto / amore e dissipato » in giusto odio e sacrosanta rissa contro le « maschere » titolari del « deturpato amore » – ricordo stravolto di *Eros* di Rilke tradotto da noi anche da Pintor?). La tua invece è la variante opposta, significativamente enunciata in forma « pedagogica » – e osservo che la precede *L'esame*, ideologizzazione allegorica del tema onirico archetipico dell'esame di fronte al quale ci troviamo, nel sogno, impotenti e muti, di cui *Il bambino che gioca* è dunque anche una correzione: pedagogia a schema rovesciato, poiché non è il vecchio che ammaestra il bambino, ma questo quello, anzi gli rivela lui il senso della sua stessa vita. Sono insomma i portatori della storia che verrà a inverare la nostra oscura a noi stessi, a riscattarla dalla sua fallimentarità dandogli un significato e una direzione e perciò alleggerendola a « favola » (se questo termine, oltre a dire la trasognata rivelazione a sé medesimi della propria esistenza oggettiva, indica anche, come sono le favole, l'anticipo in forma di sogno collettivo di ciò che sarà compiuto); e s'impongono immediate analogie con quanto detto a proposito di *Per un giovane capo*.

A voler tradurre in termini filosofici, la tua è una distruzione che conserva, in Sereni l'auto-distruzione è totale, non dialettica (portando all'estremo si può affermare che per Sereni ciò che di noi è passibile di futuro, e di « salvezza », è solo quanto ci accomuna ai morti – v. anzitutto l'ultima lirica degli *Strumenti*, che proprio tu hai analizzato così bene –, cioè non solo quanto di noi è rimasto puramente potenziale e irrealizzato, ma più propriamente il nostro negativo e negazione). Da qui si potrebbe passare a considerare la profonda differenza, in te e in lui, della nozione del passaggio o

salto dal presente al futuro, e di utopia. Qui tu esprimi infatti in forma, come spesso, parabolica, quell'aspetto della tua personalità che si può definire come saggezza storica, senso delle transizioni e delle mediazioni, e che convive non sempre facilmente, come ha mostrato Berardinelli, con la tensione alla brusca rottura storica che psicologicamente, aggiungo, comporta la pulsione al rogo di sé. E non posso lasciare questo testo senza osservare che quel verso finale che non chiude (« Il bambino seguitava a parlare ») è un invito alla collaborazione del lettore esattamente nel senso da te indicato per la conclusione del *Ladro di ciliege* (mentre in entrambi i casi l'aspetto continuativo dell'azione verbale – Brecht: « Noch eine ganze Zeitlang... Hörte ich... » – significa anche per figura il durare del deuteragonista, e di ciò che rappresenta, oltre di noi).

Ma prendiamo un altro caso, *Il seme* già ricordato. Come non ricordare, leggendo questo tratto della strofa centrale, « Ma nulla / sa piú di noi e discorre da sola / coi suoi corni e le trombe la musica / tra questi muri sudati », *incipit* e chiusa della lirica piú celebre del *Diario d'Algeria*: « Non sa piú nulla... Questa è la musica ora... Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta »? E analogie sereniane (cfr. specialmente *Ancora sulla strada di Zenna*) suggeriscono pure i « colpi di vento » della prima strofa che accompagnano il modularsi dell'interrogazione. Ma ancor piú mi ha sempre colpito la somiglianza di pronuncia (perentoria, scandita sullo schema ternario asindetico) e diremmo di agogica fra il finale, « Non ancora è luglio, / non ancora scaldato asciutto assoluto / il seme », e quello memorabile (« Ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio ») di *Sola vera è l'estate* della stessa raccolta, la lirica del resto della « luce che livella » e del « sempreverde / albero » (montalismo, anche per l'identico *enjambement*: *Dora Markus*); tanto piú che la successiva e a questa legata inizia con *E ancora*, nonché presentare, connessa a una musica rammemorata, « la mala erba cresciuta alle soglie » (cfr. la tua « erba crudele acida profonda »). Reticolo di riscontri piú o meno semanticamente marcati che, oltre

a confermare la legge generale dell'attrazione reciproca o vischiosità delle « fonti », poggia certo su una forte analogia situazionale e allegorica, piegata ancora una volta in diversa direzione. Senza entrare nella complessità di significati e di simbolismi del tuo testo, basti dire, facendo perno sui due finali, che Sereni sceneggia un'assolutezza del dato stagionale e della relativa condizione psicologica che, come di norma nel *Diario*, rimanda all'assolutezza della condizione del prigioniero, neutralizzando il futuro, cosí da identificare, e far sí che il lettore identifichi, totalità dell'accettazione con radicalità della protesta, violenta negazione di ogni evasione e prospettiva con violenza del male che è denunciato, e della denuncia stessa. In te il discorso è piú mosso e prospettico, lascia aperto un futuro, e l'assolutezza del referto (la copia di frasi-verso fortemente assertive, definitive, scandite dalla puntuazione secca: « *Tutti* i fiori non sono che scene ironiche. / *Ormai* la piaga non si chiuderà ») è posta e poi negata: « *Non ancora... assoluto* » (anche se nel participio-aggettivo coesista il valore etimologico di *absolutus*).

Cosí se si volesse intraprendere l'analisi, credo assai remunerativa, della tua metrica, come non metterla a contatto coi tuoi scritti teorico-storici sull'argomento? Tu fra l'altro sostenevi allora (1958) che, nel venir meno della legalità metrica tradizionale, si andava costituendo una tendenza a organizzare il « verso libero » su ricorrenze regolari non di tipo sillabico (e solo parzialmente accentuativo), ma di *ictus*, formandosi cosí segmenti isocolici di egual numero di « piedi » (tre, quattro, cinque). Ci si domanda dunque non solo fino a che punto la tua poesia partecipi e collabori a questa tendenza, ma anche, piú in concreto, se per esempio nell'analisi di tue strutture metriche a versi « lunghi » debba prevalere il criterio suddetto o invece la scansione per misure metrico-sillabiche tradizionali, s'intende nella versione riformistica ed elusiva dei « moderni » (ipometri e ipermetri, anacrusi ecc.). Voglio dire. Non pare sussister dubbio sull'interpretazione come alessandrini dei versi di *Domenica delle palme* e *Ai poeti giovani* (pp. 140

e 141 della raccolta completa), cui guidano molti indizi assieme: analizzabilità sempre dei versi in segmenti di 7+7, senza ipo- o ipermetri, talora marcati anche da pausa sintattica; inserzione in strutture strofiche eminentemente regolari, due quartine rimate ABBA nel primo caso, nel secondo con schema a rime alternate parzialmente realizzato, ma dove le assenze di rime « esterne » sono piú che compensate da quelle interne e al mezzo, talora in coincidenza con la chiusa d'emistichio; infine, extratestualmente, riferibilità storica alla fortuna dell'alessandrino, soprattutto, presso l'ermetismo fiorentino che è la tua *couche*. E allora qui le « irregolarità » (*enjambements* – che, ne *I poeti giovani* impegnano precisamente i versi non rimati esternamente –, sconcordanza fra cesura sintattica e metrica, come soprattutto al v. 4 di *Domenica delle palme*) si misurano apertamente a una regola, e la collisione pertinente sul piano stilistico-elocutivo avviene direttamente fra un traliccio prosastico sottostante e una metricità esibita. Ma come regolarsi con la piú recente e « informe » *Agli dèi della mattinata*? È piú potente (direbbero i chomskiani) un modello fondato su certe regolarità di accenti ritmici e di piedi (che per esempio farebbe metricamente equivalenti il v. 1 e il 2, di 14 e 16 sillabe, e gli ultimi due, di 16 e 17 o 18, e che assimilerebbe al v. 5 di 16 sillabe con cui rima, per via dei comuni quattro tempi forti, l'endecasillabo ipermetro di 7 « o dèi dell'autunno indulgenti dormenti »)? Oppure l'ipotesi, confortata anche da testi come i due sopra analizzati, di una libera variazione sullo schema dell'alessandrino (perché comunque sugli emistichi settenari prevarrebbero gli ipometri e soprattutto ipermetri), su una linea per intendersi post-montaliana, dato anche che, come tu sai bene, la metrica di Montale prevede bene escursioni contestuali dal (falso) endecasillabo al (falso) alessandrino (p. es. *Sul Llobregat* della *Bufera*)? E i due modelli si escludono o possono integrarsi? Nel qual secondo caso l'effetto stilistico sarebbe prodotto dello scontro o fluttuazione fra tre e non piú due fattori: « prosa » soggiacente, metricità[1] e metricità[2]. E forse esiste un'indicazione contestuale a favore dell'ipotesi di

compresenza dei due modelli: cioè la contrapposizione (per cui si hanno quasi due strofe, benché non segnate) tra i vv. 1-4, momento della situazione oggettiva espresso da una partitura di versi-frase lineari e descrittivi, ognuno separato con punto fermo dal successivo, e i vv. seguenti, dove il passaggio al piano della soggettività importa un discorso piú mosso, a enunciati progressivamente piú impennati in senso emotivo (frasi via via conativa, interrogativa, esclamative), e congruentemente il rapporto fra misure versali e misure sintattiche diviene di asincronismo. Come si vede, in questo e analoghi casi la scelta del modello comporta notevoli conseguenze diverse, che non sono solo esecutive. Perché ad esempio la lettura per piedi implica la perdita d'importanza delle cesure (avendosi tendenzialmente una cesura ogni piede, essa è ridondante e perciò poco pertinente, molte cesure = nessuna cesura); e d'altro lato, piú generalmente, implica un minor indice di divaricazione dalla « prosa », o in altre parole una maggiore possibilità di accostare testi del genere alla « prosa ritmica » o « d'arte ».

Ancora, e per finire. Fino a che punto e quando il tuo uso di *outils* metrici tradizionali (rima, versi canonici ecc.) va rubricato come « parodia », in senso lato ed etimologico (*chant à côté*)? E fino a dove e quando rientra invece semplicemente in ciò che ho chiamato la tua nozione della poesia come specialismo? Tu puoi infilare un endecasillabo come « la negazione della negazione » (*American Renaissance*) o, per riprendere un cenno del mio saggio, mettere in rime baciate ecolaliche un passo di Bulgànin sull'essenzialità della coltivazione delle barbabietole (*Foglio volante*) – e nella scarsità di endecasillabi della poesia colpisce che proprio endecasillabo, e solennemente impostato sull'uniformità del timbro sotto accento, sia il verso che segue la citazione e l'attribuisce (« Dice il compàgno Nicolài Bulgànin »): con ciò anticipando nella parodia e straniamento cosí ottenuti, il rovesciamento di senso, cioè ritrovamento del senso profondo, di quella banalità economicistica cui pervieni specularmente alla fine del testo, attraverso un

processo in cui hanno gran parte i modi logico-linguistici speculari del parallelismo oppositivo, dalla ripetizione anfibologica (*compagno* in senso pieno e vuoto; anche *questi anni*) e dall'ossimoro razionalizzato (gloria=viltà, tradimento=fedeltà, a loro volta coppie chiastiche) all'antifrasi (molti esempi), alle opposizioni paradigmatiche (soprattutto quella pronominale *noi/loro, nostro/vostro*, ma anche ad es. parlare/silenzio), alla *derivatio* e paronomasia (« *Si smentivano in cuore / si mentivano in coro* »), alle frasi similari a senso corretto o invertito (« Quelli del diciassette... », ecc.). Tutti procedimenti che segnalano la profonda e tragica ambiguità della situazione del comunismo allora (e oggi?), la menzogna della verità apparente e l'ortodossia dell'eresia; anche, vorrei dire, la cristallizzazione della dialettica nei suoi termini oppositivi, cioè la sua morte, la sospensione del contraddittorio movimento storico in mero ingorgo. Oppure l'allusione metrica al passato può sottolineare una voluta « ingenuità » d'idillio poi contestata, anche metricamente, dall'ostinata ragione (e p. es., piú sottilmente, nei due distici d'apertura de *Le stagioni* la consonanza protratta in luogo di rima allude, facendo aggio sulle immagini, a tonalità popolaresche di strambotto o stornello). E si ha l'impressione che l'impiego di espedienti metrici tradizionali, quando non sia sistematico ma puntuale e oppositivo, possa sí e ovviamente accompagnare momenti di solennità emozionale (nello stesso *Foglio volante* i due vv. terzultimo e penultimo, dodecasillabi strettamente similari ed epiforici con identico ritmo di 2^a-5^a-8^a-11^a), ma possa anche, viceversa, coniugarsi per compenso, e tensione tra « contenuti » e forme, agli enunciati meno connotati poeticamente, piú « neutri » o concettuali, programmatici ecc. Prendo, anche per via del titolo, *Metrica e biografia* (p. 173): cinque distici di endecasillabi (ma l'ultimo, per effetto di clausola brusca, endecasillabo+settenario). Qui i primi tre distici sceneggiano una varia situazione esistenziale, o storico-esistenziale, per via di correlati oggettivi – con un crescendo da natura arcadica a natura orrida a repulsivo paesaggio urbano; gli ultimi due fermano concettualmente la « posizione »,

di costanza e resistenza, dello scrivente: ebbene, solo in questi vi è rima, e *ad abundantiam*, all'esterno secondo ABBa (e la rima-vessillo *insiste: resiste* rimanda forse all'analoga derivativa *resisti: esisti* di *Dora Markus*) e all'interno (*mia: ironia* e *impresa: contesa*, doppiata dalla consonanza con « deri*sa* »), mentre nei tre distici precedenti la rima è assente, ma è presente un fittissimo intreccio di libere rispondenze e propagginazioni foniche, segno di piú una intensa attività fantastica e associativa, che anima il significante (non voglio rubare il mestiere ad Agosti e Orelli, ma insomma, semplici allitterazioni a parte: ERtA-ERbA 1, fILI-voLI esILI 1-2, « dentro l'aFA di calCE MEdia e MErCE / dove l'oSSIDo FAlso SI DISFÀ » 5-6; l'impostazione timbrica esclusivamente sulle toniche cupe *ò* e *ú*, di valore iconico, ai vv. 3-4, ecc.). Il tutto da riportare poi per opposto ai subito precedenti *Distici*, non o debolmente rimati, con rari giochi fonici, ma invece impiantati sulla forte iteratività lessicale e sintattica. Infine si può forse osservare, in genere, che il rarefarsi dell'uso o dell'uso sistematico della rima (soprattutto in tempi piú recenti) comporta anche in te una sua maggiore motivazione e direi concettualizzazione, quale appare in particolare dalla frequenza di rime identiche in contesti scarsamente o per nulla rimati (cosa già ben visibile, agli inizi della versificazione libera novecentesca, in *Pianissimo* di Sbarbaro): rime identiche che non di rado tu usi come chiavi che collegano strofa a strofa. Da questo punto di vista è quasi emblematico che tu abbia scritto una sestina (perfezionandone il congedo proprio per l'attuale edizione dell'intero *corpus*).

Ma qui devo proprio far punto, avendo ecceduto le misure raccomandate dai solerti organizzatori. E tu, caro amico, perdona tutto quanto c'è frettoloso, disordinato e interlocutorio in queste note a un destinatario del tuo

MENGALDO

Giovanni Raboni

TEMI RESISTENZIALI E "STILE DA TRADUZIONE" IN *FOGLIO DI VIA*

Mi è capitato, alcuni anni fa, di osservare che *Foglio di via* – cioè la situazione della poesia di Fortini fra il '38 e il '45 – rappresentò, nel suo tempo storico, una sorta di preambolo suggestivo e concreto a qualcosa che poi non ci sarebbe stato: la poesia neorealista. È un giudizio che mi sento ancora di sottoscrivere, a patto, naturalmente, di rettificare quel che in esso può apparire come un'eccessiva limitazione o relativizzazione della fase iniziale del lavoro in versi di Fortini (e, sia detto di sfuggita, a dispetto del tentativo oggi in corso di riscoprire – ma sarebbe piú giusto: scoprire – un'importanza e consistenza anche testuale del neorealismo poetico, tentativo che mi trova, devo ammetterlo, assai piú incuriosito che convinto).

In che senso *Foglio di via* anticipa, e in parte realizza, i temi irrealizzati del neorealismo? Nel senso – addirittura ovvio, e in ogni caso afferrabile nel libro praticamente ad apertura da pagina – che nella quasi totalità dei testi che lo compongono l'atteggiamento astorico, se non proprio antistorico, presente in modo tendenzialmente esclusivo nella poesia italiana degli anni trenta, dal primo fissarsi della tradizione montaliana agli sviluppi fiorentini dell'ermetismo, è doppiato e contraddetto da un'attenzione fortemente e dolorosamente emotiva rivolta appunto al « cosa » della storia, ai suoi « procedimenti », alle sue implicazioni – una storia sentita sí come minaccia, come oggettività negativa, ostile, ma anche già, in qualche modo, come inevitabile completamento e verifica delle vicende proprie e interiori del soggetto parlante. Il quale soggetto comincia cosí – sia pure in modo certamente non dialettico, ancora, ma istintivo e acriticamente oscillante – a negare le proprie prerogative di evocatore di una realtà parallela per assumere e accettare a poco a poco il ruolo meno gratificante di testimone (o giudice, o complice) di una realtà pateticamente primaria e comune.

Ora, è addirittura superfluo sottolineare come e quanto a fondo giochino, in questo processo, i temi legati al sentimento e all'etica resistenziali. La piú rapida delle scorse a *Foglio di via* – e persino, in via di accertamento simbolico, all'indice del libro – permette di individuare la centralità e la forza di irraggiamento dei testi piú espliciti in questo senso come « Varsavia 1944 », « Coro di deportati », « Valdossola », « Per un compagno ucciso, « Canto degli ultimi partigiani », « Manifesto » (ai quali, tenendo conto delle poesie inserite da Fortini nell'edizione del '67, bisognerà aggiungere almeno « A un'operaia milanese » e il secondo dei « Manifesti »). Non si tratta solo, insisto, di una presenza diretta, ma di una presenza condizionante, capace di dare una sorta di viraggio all'insieme della raccolta, compresi i testi sotto questo aspetto piú « insospettabili » per anzianità di composizione o per impostazione oltranzisticamente elegiaca. Personalmente, posso portare a sostegno di questa tesi il mio ricordo – nettissimo nonostante i non pochi anni trascorsi – di aver letto e recepito allora (cioè da ragazzo) *Foglio di via* non come un libro comprendente alcune poesie sulla Resistenza, ma come *un libro di poesie sulla Resistenza*; e non mi stupirebbe che un'esperienza analoga avessero fatto, e ricordassero, altri lettori della mia generazione.

È esattamente a questo punto che può inserirsi un rilievo, a mio avviso indifferibile, sulle probabili o possibili fonti letterarie della « resistenzialità » di *Foglio di via* – o, per essere piú precisi, dei modi in cui essa vi trova attuazione formale. L'argomento è da trattare con molta prudenza, badando soprattutto a non far uso, o almeno a non fare un uso eccessivo, del senno di poi. Ma possiamo, per cominciare, riferirci a quanto lo stesso Fortini afferma nella prefazione alla citata ristampa del '67: « Nelle poesie del 1944 e 1945 si vede l'incontro con gli scarsi testi della resistenza francese che m'avvenne di tradurre per un foglio socialista di emigrati italiani in Zurigo... » E poco piú avanti: « Era lo "stile da traduzione" che avrebbe poi imperversato... »

Stile da traduzione? Non ne sarei cosí sicuro. Ma andiamo per ordine. Prima c'è da valutare quell'accenno agli « scarsi testi della resistenza francese ». Il pensiero corre naturalmente, piú che ad ogni altro, all'Éluard delle poesie pubblicate alla macchia con gli pseudonimi di Jean du Haut e di Maurice Hervert e poi raccolte in *Au rendez-vous allemand*, che ho ancora sott'occhio nella meravigliosa stampa in carta azzurrina delle Éditions de minuit (cosí come *Foglio di via* non è e non potrà mai essere, per me, che lo smilzo volumetto einaudiano finito di stampare « nella Tipografia C. Cappella in Ciriè » il 30 aprile 1946, con in copertina la figura di dormiente disegnata, ho saputo poi, dallo stesso Fortini...).

Quanti avrà potuto leggerne, Fortini, nel suo esilio svizzero, di quei testi eluardiani? Sappiamo che, in questi casi, non è il numero che conta, ma la profondità dell'incontro, della ferita. Una sola poesia, al limite – e facciamo pure un'ipotesi precisa: una poesia come quella di dodici versi (quattro terzine) intitolata « Un petit nombre d'intellectuels français s'est mis au service de l'ennemi », pubblicata anonima sul n. 10 (ottobre 1943) delle « Lettres françaises » e poi ripresa, con diverso titolo e, stavolta, con il nome dell'autore, nel n. 6 (dicembre 1943) di una rivista svizzera, « Lettres », che Fortini *potrebbe* aver visto – una sola poesia come quella basterebbe, forse, nella pensabile prospettiva di un'enorme solitudine e di una spaventosa sete di parole giuste, di conferma, di giustizia verbale, a spiegare il decollo improvviso e súbito impeccabile di uno stile, di quel particolare declamato astratto, dove ogni pericolo di enfasi è come frantumato dalla violenza percussiva della sillabazione, al quale in fondo, nonostante mille sottili capovolgimenti, ramificazioni, dinieghi, Fortini non smetterà piú, a intervalli, di far ricorso: « Ma noi s'è letta negli occhi dei morti / E sulla terra faremo libertà / Ma l'hanno stretta i pugni dei morti / La giustizia che si farà »...

Stile da traduzione? Direi piuttosto uno stile oggettivamente atteso e necessario, maturato con la rapidità ineluttabile che solo una situazione storica e soggettiva eccezionale può consentire, e

favorito, certo, dalla limpidità e memorabilità di un modello accettato come tale senza riserve, con adesione totale e fulminea. Anche se nei versi di « Canto degli ultimi partigiani » (di cui poco fa ho riportato la quartina finale), di « Manifesto », di « Coro di deportati » ecc., sembra indugiare a tratti addirittura il controstampo, la matrice vocale di versi francesi per altro inesistenti – si pensi, nella quartina citata, all'accento che cade sull'ultima sillaba nei versi secondo e quarto; o, nella chiusa di « Coro di deportati », all'effetto squisitamente eluardiano di *ralenti* ottenuto con il passaggio pausato da tre martellanti versi pari a un verso dispari evocante, perdipiú, una lontananza celeste e « surreale » – anche se, ripeto, il Fortini di queste poesie sembra aver lavorato *sur le motif* di un paesaggio verbale piú immaginato o intuito, forse, che propriamente conosciuto, e appunto per questo tanto piú durevolmente impressionante, io non mi sento affatto di sottoscrivere l'indicazione data dall'autore in veste, si può supporre, piú di critico « professionale » che di biografo e interprete di sé medesimo. Lo « stile da traduzione che avrebbe poi imperversato » non è, voglio dire, quello che emerge da questi testi fortiniani, già cosí sicuri, in verità, nel « tradurre » ogni sollecitazione esterna in conseguenze perfettamente interne alle possibilità di pronuncia e di organizzazione metrica e sintattica della lingua d'arrivo; è, invece, quello che emergerà dalle traduzioni di poeti americani e inglesi fatte, nel frattempo o di lí a poco, da non poeti, e foriere dunque di lunghi, anche se non del tutto infecondi, equivoci circa l'identità tra « verso » e « riga tipografica », tra unità di senso e unità metrica...

Ma questo è, ovviamente, un altro discorso, che dovrebbe essere altrimenti e ampiamente documentato. Vorrei invece riprendere, per concludere, il troppo rapido accenno fatto qui sopra alla persistenza – diciamo anzi, per mettere un po' di sordina: a una persistenza – di quello che ho definito il « declamato astratto » di *Foglio di via* dentro e lungo le fasi successive della poesia fortiniana. Tutto sommato, a me sembra impossibile negare che la pronuncia percussiva e per cosí dire « momentanea » (legata, cioè, al valore ritmico e sonoro dei nessi sintattici elementari, o addirittura delle singole parole) attuata o « trovata » per la prima volta da Fortini soprattutto nei testi resistenziali di *Foglio di via* costituisca una delle costanti della sua scrittura in versi sino a *Una volta per sempre* e a *Questo muro*, accanto e se si vuole in antitesi alle modulazioni piú larghe, di tipo medio-luziano e su base prevalentemente endecasillabica, che caratterizzano composizioni di grande rilievo per la storia dello stile di Fortini come « Sestina a Firenze » (in *Poesia e errore*) o come « Un'altra attesa » o « Una risposta » (in *Una volta per sempre*). E altrettanto innegabile, ma da provare con doverosa dovizia di riscontri, è che proprio sul filo di questa costante formale, anzi specificamente ritmica, si sia attuato quel graduale passaggio (non privo di temporanei accenni di simbiosi) da un registro vocale « eluardiano » a un registro vocale « brechtiano », passaggio nel quale potrebbe consistere in modo essenziale, sebbene non esclusivo, il segreto di quella che vorrei chiamare la continuità evolutiva della poesia di Fortini attraverso e nonostante l'apparente radicalità dell'abbandono di ogni iniziale ipotesi di lirismo epico a favore di una ben diversa ipotesi di epicità critico-analitica. In altre parole, penso che dal « martellato » ossessivamente eroico e commosso delle poesie resistenziali di *Foglio di via* allo « staccato » ironico-sapienziale di non pochi e non secondari testi di *Una volta per sempre* e di *Questo muro* corra un tenace e qualificante legame fonico-sillabico, un'unica, lunga impronta sonora di cui forse non riusciremo a ricostruire in modo esauriente la natura e l'estensione finché non ne avremo evocato con esattezza il punto di partenza, finché non avremo afferrato saldamente il primo, ipotetico anello (« ... gli scarsi testi della resistenza francese... lo stile da traduzione che avrebbe poi imperversato... ») di una catena di effetti formali (ma, si capisce, non soltanto formali) che da piú di trent'anni spiamo e discutiamo con appassionata attenzione.

Vittorio Sereni

UN DESTINO

Non ogni cosa di per sé – occasione, incontro, figura, persona – chiama la poesia, non ogni cosa invita a cavarne versi, a iscriverla in una poesia; ma ogni cosa è degna di pensiero e spesso il pensiero ha bisogno di ricorrere, ricorre, al mezzo che è la poesia. Si potrebbe interpretare cosí, commentare, il titolo della seconda raccolta importante di Franco Fortini, *Poesia e errore*, dato l'ampio margine che la parola *errore* consente alla propria ambiguità. Anche questo spiega come sia difficile isolare l'opera poetica di Fortini dal quadro generale della sua presenza nella vita italiana di questi anni; e al tempo stesso come sia legittimo il farlo. La storia interna della poesia di Fortini è la storia di un difficile connubio. La sua progressione è contrassegnata dalla contiguità, a volte dal conflitto, tra percettività immediata ed elaborazione del dato – costantemente assistita, questa, e contrassegnata dal pensiero, il piú delle volte insoddisfatto e scontento: prima di tutto di sé. Nei confronti del lettore è un continuo richiamo ed esortazione al pensiero: « È probabile – dichiarerà nel '58 – che con molta pena noi si stia soltanto preparando la felicità che un poeta mostrerà facilmente; oppure le condizioni perché nei nostri versi altri legga una felicità che non abbiamo saputo di averci chiuso dentro ». Il discorso è direttamente traducibile in termini politici. Sappiamo quali.

A parte ciò, il miraggio della felicità e la pena con cui lo si persegue approdano insieme all'equilibrio provvisorio, alla quiete illusoria, alla « gravitas » da libro sacro, da libro « sibillino » che dà il tono all'ultima raccolta, *Questo muro*. Ma si osservi con che fare abbandonato, da tregua d'armi, da sospensione delle ostilità, da constatazione arrendevole, iniziava una vecchia poesia:

Gli uccelli volano in cielo
le vele vanno sul mare
le erbe scendono i fiumi

(*Le domeniche*),

vera e propria trappola che lo « scomodo » Fortini tendeva intorno al '50 al lettore disposto alla pacificazione dei tempi a costo di sorvolare sul richiamo celato negli ultimi versi:

Ed era per noi quella rosa
era per noi quell'amore
era per noi quella pace.

Il rimprovero diverrà esplicito piú avanti, fuori da ogni ingannevole armistizio, e avrà il tono di una chiamata in correità:

Non abbiamo saputo che cosa fare per noi
della verde vita e dei fiori amorosi

(*Agro inverno*)

e la sentenza sta in questo verso memorabile:

e come stecchi che si divincolano saremo arsi.

Il rapporto stesso con la città d'origine (Firenze; e si potrebbe comporre un intero capitolo attorno a questo nome ritagliandolo dall'opera intera), con la città dichiarata nemica fin dalle lontane poesie, ribadisce questo intervento della ragione giudicante sul mondo degli affetti naturali e delle emozioni piú ovvie. L'immedesimazione estatica (ed estetica) con la città « dove un giorno passarono miracoli » è avversata con lo smascherarne gli inganni « che ora son cella e muro dove m'annido » sicché « non è pietà dai cieli quello sguardo / che da occidente avviva i vetri.. » ma (mio il corsivo)

queste sere che cadono lucenti
i nostri anni le han fatte; e sangue umano
è il raggio che si spicca dal diamante
ultimo di Majano.

(*A un fiorentino*)

Perché è scomodo Fortini anche con la sua poesia? Probabilmente per la sua tendenza, che a volte appare naturale e a volte solo premeditata e ostinatamente perseguita, alla traslazione e al riporto da un piano all'altro dell'attenzione, secondo parametri sociopolitici o piú estesamente culturali, qualunque cosa o fatto venga a cadere sotto il suo sguardo, qualunque situazione o vicenda o essere del regno triforme gli si presenti. È il modo suo di fare drammatico e spesso di tentare la via del sublime mediante un ricorrente salto di qualità rispetto alla « miseria » dell'operazione poetica in sé considerata. È la sua ascensionalità. È l'assunzione su di sé di cose ed eventi del mondo lontani o vicini, non importa se lontani o vicini, e dunque vissuti alla pari tra di loro come si vive alla pari tutto quanto si legge in un libro. Qualità per certi aspetti irritante e per altri invidiabile (difficilmente avvertirei il richiamo, dico poeticamente, proveniente dalle difficoltà di quel colorificio di Pechino se non andando sul posto, e poi e poi... – ma eccomi subito sensibile alla distinzione tra avversari e nemici e al senso diverso di tale distinzione a seconda che sia vissuta qua o laggiú – né saprei immedesimarmi in Pasternak vegliante dietro il quadro di vetro mentre i delegati del Soviet Supremo s'involano verso Mosca, e cosí via). Disturba il prevalere del giudizio, o meglio la torsione verso il giudizio dal piano dell'immediatezza affettiva o passionale o della semplice rappresentazione; l'esortazione a cercare valori attraverso o nonostante il dichiarato, fino allo svilimento, non-valore della poesia che li addita; la precostituzione addirittura corporea e oggettiva della figura del « nemico » dove altri non vede che ombre della mente; il trapasso dall'analisi dello stato di cose o del semplice accidente al futuro dell'utopia. Insomma, lo cerchi nei versi che ha scritto o che scri-

ve, e lui già ti parla da un'altra finestra o terrazza o tetto o collina, e il discorso non è piú tra di voi, devi diventare un altro – non necessariamente lui – perché il discorso riprenda.

È già diventato uno slogan ripetuto – e passaggio d'obbligo di quanto si scrive su Fortini – il finale della poesia *Traducendo Brecht*: « La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi ». Gli è complementare e opposta insieme, a riprova del permanere e della vitalità della contraddizione, la riflessione contenuta in altri versi:

> Esiste, nella poesia, una possibilità
> che, se una volta ha ferito
> chi la scrive o la legge, non darà
> piú requie...
> E io che scrivo
> so che c'è un senso diverso
> che può darsi all'identico
> . . . . . .
> la parola che senti o leggi
> e insieme vola via
> dove tu non sei piú, dove neppure
> pensi di poter giungere
>
> (*Altra arte poetica*)

Che è poi quanto può dirsi, sempre, a prescindere dai singoli contenuti, della poesia rispetto al vissuto e della sua possibilità non tanto di sopravvivere quanto di essere vissuta nel tempo, uguale a sé e diversa.

So benissimo di essere rimasto con queste mie note alla superficie della poesia di Fortini e che tutt'al piú un vero discorso critico potrebbe muovere da queste premesse.

« Alla "qualità espressiva" dei miei versi ci pensino i critici » diceva alquanto brutalmente, correggendosi in parte subito dopo, Fortini nel '58. Non possedendo né i numeri né i mezzi specifici per essere uno di loro mi limito a supporre che non la qualità ma

la *materia* espressiva propria, e non confondibile, di Fortini si comincia a ravvisarla pienamente a partire dalla poesia *Prologo ai vicini*, che è del 55. Cosí tardi? Parlando di materia non parlo di contenuti, nonostante questi vadano precisandosi e uniformandosi sempre piú spiccatamente a partire da allora, ma genericamente di lessico, sintassi, immagini, accento. È un'impressione e dunque un azzardo, che non è detto trovi conferma nelle scelte « di gusto » che farei in assoluto, ad uso strettamente personale, per riletture dal volume delle poesie complete. Eccone alcune nell'ordine, non di merito ma di cronologia: *Camposanto degli Inglesi, Dialogo, Altra arte poetica, Traducendo Brecht, Una risposta, Dalla collina*. In questo drappello di preferenze fatte in assoluto, ripeto, e discutibilissime a favore di altre possibili, noto la presenza di almeno due poesie, la prima e la quinta, « da antologia »; piú specificamente e perentoriamente fortiniane le altre. La divagazione, o confidenza, mi porta a osservare quanta parte nell'opera complessiva si discosta, si scioglie, va per una sua libera strada rispetto a quella sulla quale si è soliti veder collocata a mo' di statua corrucciata, insoddisfatta, mugugnante, la nota, divulgata immagine. Due, tre libri ben distinti si potrebbero ricavare dall'insieme sconvolgendo la successione delle raccolte e l'ordine cronologico interno a queste. Non mancherebbero le sorprese – almeno per chi ama le classificazioni e le formule definitorie – di un Fortini elegiaco, idillico, impressionista, intimista (uso questi termini nel loro senso convenzionale e al di fuori di ogni valutazione positiva o negativa), tenero fino all'abbandono; e colorito, sensibile a paesaggi, luci, atmosfere; musicale e addirittura melodico fino al cantabile. Ma è chiaro che si tratterebbe di un'iniziativa astratta. Sta di fatto che Fortini ha operato nelle direzioni piú svariate, sapendo troppo bene che all'incrocio tra la volontà espressiva e ciò che l'esperienza, che è varia, di volta in volta propone non esistono sentimenti o stati o situazioni e nemmeno toni di voce privilegiati o privilegiandi e che nessun rispetto di questa o quella congiuntura o temperie può imporli. È per questo uno spe-

rimentale, o sperimentalista, quale oggi o ieri usa o usava? Non lo è. O lo è solo nel senso che quando arriva a mettere parole sulla carta ha già sperimentato dentro di sé ogni « pro » e ogni « contro » di quanto l'esistenza gli ha posto davanti ed è troppo « rispettoso – dice, io direi competente – di ogni possibile istituzione retorica » per non sapersi scegliere di volta in volta, come uno che sa bene il suo mestiere, lo strumento e il terreno adatti alla soluzione che in quel momento fa al caso suo.

Alla pagina 315 del recente volume einaudiano Franco Fortini mi onora con una breve e struggente-tagliente poesia:

> Come ci siamo allontanati.
> Che cosa tetra e bella.
> Una volta mi dicesti che ero un destino.
> Ma siamo due destini.
> Uno condanna l'altro.
> Uno giustifica l'altro.
> Ma chi sarà a condannare
> o a giustificare
> noi due?

Dice in poche righe la complessità di un rapporto mai propriamente tranquillo, non sempre chiaro in passato, oggi certamente piú esplicito e sicuramente destinato a durare, ad onta di certe zone di silenzio e di non agevoli riprese di colloquio. Un rapporto fertile per quanto mi riguarda. Alludevo a questo, cioè che mi toccasse, che mi fosse destinato e inevitabile anche in un tanto di disagio, quando parlavo di destino. Ma alludevo anche ad altro: a una presenza irrecusabile, molto al di là della mia persona e di ogni interesse e commercio letterario.

Fortini e i suoi versi di allora mi erano venuti davanti subito dopo la guerra col volto sgradevole che assume agli occhi del reduce il nuovo e diverso installandosi nell'area di una sua precedente e irrecuperabile esistenza che si stenta a considerare chiusa per

sempre. Il discorso porta lontano e tra l'altro rischia di diventare indecoroso quanto piú si fa personale, ma almeno su un punto vorrei fermarmi: è quello in cui nei miei pensieri, nelle mie reazioni, nelle mie stesse suscettibilità e insofferenze agisce la presenza inquietante di Franco Fortini. In una forma che corrisponde e non corrisponde alla persona reale e nemmeno alla figura poetica ma qualcosa di entrambe riunisce in sé. È stato non solo un punto di riferimento costante quasi al limite dell'inconscio, ma addirittura un personaggio mobile e parlante nella mia immaginazione. Non lo sarebbe stato senza i suoi versi, questo lo so con certezza, quanto piú quei versi mi chiamavano in causa, mi trascinavano in giudizio, mi affacciavano su spazi ignoti o per me impraticabili. E so anche che certe cose che ho scritto non sarebbero state scritte o avrebbero preso tutt'altra piega se nel loro movimento inventivo, ma prima ancora nella mia esistenza, non si fosse inserito, o non ne fosse stata avvertita da qualche parte la presenza, quel personaggio in veste di interlocutore o di antagonista o di compagno esigente.

Sarebbero solo fatti miei, se non mi affrettassi a rientrare nella mia parte di lettore, la sola che qui mi è consentita. C'è in Fortini un « come se » che contraddice la convinzione, da me normalmente condivisa, secondo la quale « la poesia non muta nulla ».

E infatti Fortini scrive *come se* ci fossero orecchi per ascoltare, come se le parole che si scrivono, appunto, agissero per una irriducibile volontà di comunicazione verso destinatari invisibili e anonimi, magari futuri. E non per esposizioni e scambi di brevetti, come mi capita di osservare, che comunicano e scambiano solo la propria formula o per ostentazione e illustrazione di autoterapie, come sempre piú usa. Credo di essere stato, per una parte di me stesso, al di qua e idealmente *prima* della pratica personale della poesia, uno di tali destinatari e di continuare a esserlo.

Walter Siti

IL TARLO

Cominciamo da un confronto che è ormai un luogo comune della critica fortiniana, il confronto con Montale [1]; i due testi che vogliamo accostare sono l'attacco del *Carnevale di Gerti*:

> Se la ruota s'impiglia nel groviglio
> delle stelle filanti ed il cavallo
> s'impenna tra la calca, se ti nevica
> sui capelli e le mani un lungo brivido
> d'iridi trascorrenti o alzano i bimbi
> le flebili ocarine che salutano
> il tuo viaggio ed i lievi echi si sfaldano
> giú dal ponte sul fiume,
> se si sfolla la strada e ti conduce
> in un mondo soffiato entro una tremula
> bolla d'aria e di luce dove il sole
> saluta la tua grazia –

e quello della *Poesia di Natale* di Fortini:

> Se lascerai la città di melma, di carte e di sonni,
> la città di mezzanotte, di monumenti e di tenebra,
> di febbre, di vecchi passi, di strida deboli;
> se lascerai i depositi, le terre vaghe, le fabbriche,
> le ciminiere, le draghe di ruggine, i canali;
> se lascerai la ghisa e il bitume delle scarpate,

---

[1] Il debito è riconosciuto dallo stesso Fortini: « Di qui l'attrazione-ripulsione, l'impossibilità di parlarne a sangue spento. E, soprattutto in passato, l'imitazione: tanto piú insinuante quanto piú presuntuosa era la mia difesa cosciente » (F. Fortini, *La pietra e la coscienza*, in *Saggi italiani*, Bari 1974, p. 146).

le bandiere buie degli autotreni, l'ultimo lume
della nebbia d'erba; se lascerai la città... PE 65 (2)

L'analogia della sintassi sospesa (col corollario degli sdruccioli) ci rimanda subito alle differenze sostanziali tra i due testi; se un vuoto è presupposto in entrambi, sarà la diversa natura di questo vuoto che ci interessa. Nel primo testo il verbo è al presente, i soggetti sono vari, con inversioni e chiasmi; gli *enjambements* scavalcano l'unità metrica, disgregata da giochi fonici e rime interne; la sospensione si qualifica come intrico e vaghezza.

Nel secondo testo il verbo è al futuro, il soggetto costante e insistito; le anafore (3) sottolineano l'esatta partizione dei versi chiusi in *rondeau*; la sospensione si qualifica come attesa, astratta tensione; il vuoto è direzionale, un cammino da percorrere.

Ma allora non possiamo dimenticare che proprio un cammino (una discesa) era stato proposto in *Foglio di via*:

Dunque nulla di nuovo da questa altezza
dove ancora un poco senza guardare si parla
e nei capelli il vento cala la sera.
Dunque nessun cammino per discendere
se non questo del nord dove il sole non tocca
e sono d'acqua i rami degli alberi.
Dunque fra poco senza parole la bocca.
E questa sera saremo in fondo alla valle
dove le feste han spento tutte le lampade.
Dove una folla tace e gli amici non riconoscono. FV 47

(2) Le sigle usate sono le seguenti: FV = *Foglio di via*, Torino 1967; PE = *Poesia e errore*, Milano 1969; OI = *L'ospite ingrato*, Bari 1966; VS = *Una volta per sempre*, Milano 1963; QM = *Questo muro*, Milano 1973. Il numero che segue la sigla è quello della pagina.

(3) L'altro punto di riferimento, oltre a quello montaliano, è ovviamente quello surrealista.

Il testo mobilita negazioni per enfatizzare ed esorcizzare un incontro mancato: quello tra l'intellettuale-poeta (si noti la posizione strategica delle metafore liriche) e gli altri che non rispondono; una « discesa nel regno delle ombre », è stato detto (4): la pena è l'afasia.

Ma l'attesa di una risposta presuppone comunque un interlocutore; rovesciata l'angoscia in speranza, la sintassi sospesa allude palesemente alla rivoluzione:

Se, sperando con te, dalle sere d'aprile verrà
la gioia delle estati fedeli
e un sole sui volti profondo;
quando il silenzio sarà
come una viva parola fecondo,
e un giusto dolore con radici di quercia
stringerà i giorni; se i giorni
persi a noi giusti torneranno liberi;
compagni, se tutto non è finito...

Il futuro è pensabile e progettabile, ma impossibile senza un mutamento che superi la soggettività; è viva la consapevolezza (cristiana e marxista a un tempo) che la nostra verità è sulle labbra degli altri, che il vero cammino interiore è il cammino dell'esterno. Quindi, anche la verità del testo è esterna al testo stesso; il cammino da percorrere è anche acuta percezione della distanza tra contenente e contenuto: che è la durezza, lo stridore, l'astrazione programmatica di questo primo libro fortiniano.

Che lo separa, subito, dal tono medio neorealista; tono che è caratterizzato da una coazione a conciliare, ad abolire le distanze.

La « naturalezza » dello stile neorealista, la postulata coincidenza tra prosastico e lirico, la rilassatezza metrica e il sentimentalismo non fanno che tradurre una fondamentale ossessione del

(4) Cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze 1973, p. 22.

« tutto pieno », quasi perfetta rimozione di un indicibile divario di classe. Solo dalle dissonanze traspare il vuoto ([5]).

Finita la lunga illusione postbellica, la lacuna non potrà piú essere occultata e la percezione della distanza apparirà finalmente nei testi: ma come *déplacement*, come sintomo nevrotico.

Per Fortini, la distanza era un dato iniziale; venuta meno la possibilità di dargli senso in un quadro politico a breve scadenza (scendere dalla Valdossola), essa si fissa nella dimensione dell'attesa:

> dichiara che il canto vero
> è oltre il tuo sonno fondo
> e i vertici bianchi del mondo
> per altre pupille avvenire.
> Scrivi che i veri uomini amici
> parlano oltre i tuoi giorni che presto
> saranno disfatti. E già li attendi. E questo
> solo ancora è il tuo onore. PE 52-3

La speranza internazionalista coincide con l'immobilità della guerra fredda; all'attesa fa riscontro la disperazione, e il gelo, il tipico inverno fortiniano. La distanza tra azione e scrittura rinuncia a ogni sogno di convergenza, il testo si fa oggetto ghiacciato:

> La casa nera gelata d'arpioni e d'anelli,
> annodata dalla sizza e giú il fiume rapido
> di mulinelli, quando gennaio acceca
> le vetrate sovrane,
> fiamme e trionfi già sacri alla luna
> ed al vento affamato – il vuoto irragionevole
> dalle spallette e l'ansia –
> tornerà, torna ad ogni inverno, è là,
> solo che ci voltiamo, dove il tram stride... PE 86

([5]) Non per caso proprio Fortini ha saputo dare una cosí acuta valutazione di Scotellaro, mettendone in rilievo i motivi dell'assenza e della paura (cfr. F. Fortini, *La poesia di Scotellaro*, Matera 1974).

L'implacabile mito rivoluzionario non concede mediazioni, ma solo una tragica proporzionalità: tanto piú si è fedeli alle radici della speranza quanto piú disperatamente si vive la negazione:

> Agro inverno crepiti il tuo fuoco
> incenerisci inverno i boschi i tetti
> recidi e brucia inverno.
> Pianga chi piange chi ha male abbia piú male ([nota 5 bis])
> chi odia odii piú forte chi tradisce trionfi:
> questo è l'ultimo testo è il decreto del nostro inverno.
> Non abbiamo saputo che cosa fare per noi
> della verde vita e dei fiori amorosi.
> Per questo la scure è alla radice dei cuori
> e come stecchi che si divincolano saremo arsi. PE 104

Ma questo apre una possibile pedagogia, sia pure paradossale; accettare la disperazione, attendere l'Altro, vuol dire anche imparare che noi siamo la voce dell'altro; scrivere significa testimoniare questa verità. La negazione viene negata: la poesia come gelida forma si rovescia dialetticamente in un oggetto capace di produrre calore:

> Vedi questo pezzo di legno secco
> che la mano tocca, non molto pesante,
> per bruciarlo in mezzo a quest'aria d'inverno.
> Se domandi perché scrivo le parole
> e ascolto dove le scrivo gli accordi e i riposi,
> e come mai questo piacere e fatica,
> guarda questo pezzo di legno, la scheggia
> che la mano tocca, il secco della corteccia,
> e vedrai che è una facile allegoria. PE 117

([5-bis]) Qui il modello (ma trasportato dal naturale allo storico) è forse in questi versi di Rilke:

> Wer jetz kein Haus hat, baut sich keines mehr.
> Wer jetz allein ist, wird es lange bleiben.
> (*Aus dem Buch der Bilder, Herbsttag*, 8-9)

L'attesa del futuro non contrasta col recupero del passato; anzi, solo l'oggettività della tradizione ci dispone ad annullarci ogni giorno negli altri senza residui romantici; solo lo spessore letterario va oltre la letteratura (6):

> Lontani dai nostri occhi vivono i boschi
> chiusi con antiche parole, rovine d'altri tempi,
> vivono dove non siamo piú noi.
> [...]
> Legna e carbone, calore futuro, disgregata vivezza!
> Inariditi morendo per stagioni e stagioni
> diverremo realtà compatte leggere, arderemo
> sino al nido dell'ambra, alla fibra del tarlo. PE 118-9

La consapevolezza non nevrotica della distanza rende possibile il classicismo e la permanenza dello stile sublime; Fortini rimane estraneo a tutto l'elegismo e il neocrepuscolarismo degli anni '50, il suo sperimentalismo non è mai segnato dalla vergogna per il mestiere di poeta (7); cosí come sarà estraneo negli anni '60 all'ipotesi corporativa e riformista dell'avanguardia.

---

(6) Questo motivo fondamentale di *Una facile allegoria* trova una sorprendente ripresa in una nota del *Diario fenomenologico* di Enzo Paci: « Percepiamo ad ogni istante, perché ad ogni istante lo viviamo, ciò che per l'intelletto è un paradosso: il consumarsi della nostra vita che è nuova vita. Ma, proprio perché questo percepiamo, bisogna che il passato che consumiamo, come il carbone prodotto dal consolidarsi delle foreste dell'èra paleozoica, sia una realtà; che prima delle foreste, all'infinito, sia stato una realtà il passato che le ha formate e le ha fatte emergere, consumare, morire, per trasformarle infine in carbone. Ed infatti proprio questa realtà percepiamo: la percezione del calore che oggi mi scalda è anche la percezione della realtà di quelle foreste che sono vissute prima di me, circa trecento milioni di anni prima che l'uomo apparisse sulla terra. [...] Forse per questo, oggi, posso sentire mia l'esistenza di ciò che è altro da me ». La nota è del 13 aprile 1956, due anni dopo il testo fortiniano; un semplice caso, il segno di una vicinanza di Fortini ad interessi fenomenologici, o una fonte letteraria per un testo filosofico?

(7) Qualche caso sporadico è dovuto alla tenacità dell'ambiente lombardo (cfr. *A Delio Tessa*: PE 190); ma per segnare la distanza basta confrontare questo passo di Nelo Risi:

Quasi tutta la poesia del dopoguerra ci appare come una fuga dal centro; uno dei temi della poesia di Fortini, fin dagli inizi, è quello di un percorso, sia pure millimetrico, verso il centro:

> Verso il cuore del legno morto
> da anni un tarlo lavora.
> Voce minima promessa
> invisibile verità
> scricchiolío dell'alto tempo
> quanta calma sugli occhi lavati. PE 63

> Alla strada maestra
> che tumultuosa cresca
> con posti di ristoro
> e frenesia di corsa
> fiumana guardata
> dal senso unico
> di un disco
> le male
> illuminate vie
> o affatto buie
> incognite leali
> preferisco
>
> *Polso teso*, p. 84

con un passo fortiniano sullo stesso argomento:

> Tutto era cosí semplice, averlo saputo.
> Che l'accurato labirinto delicato
> la patria immaginaria
> in questo vento dovevano sparire
> e noi scagliati sulla luce
> dei rettilinei... OI 80

Alla scelta della marginalità si contrappone la decisa volontà di affrontare il nodo centrale. Entro un medesimo ambito moralistico, in Fortini prevale la consapevolezza che la falsa totalità non si evita con dignitoso riserbo, ma si cerca di superarla identificandola con precisione. (Inutile dire che questa opposizione di Fortini ai neocrepuscolari e agli elegiaci non nasconde alcuna opposizione di valore: basti pensare agli esiti dello stesso Risi, di Caproni, qualche volta di Cattafi; e per altro verso a Bertolucci o anche al primo Zanzotto).

La lacuna, assolutamente indicibile dai testi poetici, risulta forse traducibile in parte dal metalinguaggio dell'economia, della politica, del marxismo. Aprire il testo a questo linguaggio è l'unico modo per realizzare nell'immaginario il compimento dell'attesa:

I presupposti da cui moviamo non sono arbitrari.
La sola cosa che importa è
il movimento reale che abolisce
lo stato di cose presente.
Tutto è divenuto gravemente oscuro.
Nulla che prima non sia perduto ci serve.
La verità cade fuori della coscienza.
Non sapremo se avremo avuto ragione.
Ma guarda come già stendono le loro stuoie
attraverso la tua stanza. QM 55

Una strategia linguistica, la costante autocritica della poesia accompagnano costantemente l'attenzione per la strategia rivoluzionaria, la sola che possa incidere un percorso:

Confido alle canne false eterne
la grande strategia da Yenan allo Hopei.
Seguo il segno che una mano armata incide
sulla scorza del pino
e prepara il fuoco dell'ambra dove starò visibile.
QM 47-8

Tra il terz'ultimo testo citato e i due ultimi passa una quindicina d'anni; sono gli anni in cui la strategia linguistica viene accuratamente messa a punto. È una ferma lotta contro la chiusura dei testi, per ridurre al minimo il loro indice di rifrazione, e lasciarli attraversare dal discorso comunicativo. L'uso di forme allegoriche, la composizione modulare, gli spazi bianchi come pause di riflessione extratestuale, l'ironia; anche il *déplacement* viene portato a un estremo di consapevolezza e usato, strategicamente, come *Verfremdung*:

Il piccolo sole di mezzo novembre
che tocca la brina,
la mite maiolica d'oro e la stufa,
le pigne nel fuoco.
E questo volume che scrivo, che scrivo
su docile carta,
le candide figlie che portano il té,
il diesis di Schumann.
E oltre la tenda le grida ubriache,
soldati, operai... OI 73

Lo straniamento congiunge i due esiti della distanza: quello che tende a chiudere in una disperata letterarietà e quello che tende ad aprire, a corrodere.

L'eccesso di volontarismo dell'operazione ([8]) sarà legato alla presenza di una tentazione sempre ricorrente: mentre si è fermamente decisi a non riconoscere l'Altro nella scissione del soggetto, e quindi nella poesia che a tale scissione dà forma ([9]), nello stesso tempo l'infinita possibilità di connessioni della poesia viene scambiata per una sua infinita durata; di fronte alla morte necessaria, questa infinita durata conserva un profumo di miracolo e di riscatto, e la si cerca; è il paradosso di Zenone, il tempo di Proust che si sovrappone al tempo di Benjamin.

([8]) Crediamo che questo intenda Mengaldo parlando del « significato correttivo del brechtismo fortiniano » (cfr. introduzione a F. Fortini, *Poesie scelte*, Milano 1974).

([9]) Questa tentazione si identifica con la ricorrente tentazione montaliana da cui siamo partiti; anche per Montale vale quanto si è detto del *déplacement* postbellico, se è vero che proprio *Finisterre* segna il momento di massima tensione e crisi, che scatena il grottesco, l'ironia corrosiva, lo snobismo frivolo. Ma assai piú complesso e tentante il suo percorso, se per tutta la *Bufera*, e oltre, permangono ambizioni conoscitive tanto violente. (Come l'uso di forme *deplacées* – la sintassi sospesa, gli amuleti – segnava negli anni '30 la sua complessità rispetto alla media ermetica).

L'ambiguità dello stile sublime è da sempre il problema del classicismo fortiniano, il rischio radicale del suo percorso centripeto. Negli ultimi anni (insieme alle tragiche scosse cui è stato sottoposto il mito rivoluzionario) Fortini ha cercato di ovviare a questo rischio, insistendo sul classicismo come senso del limite. La distanza si qualifica allora soprattutto come misurabilità e attenuazione; il *déplacement* non traduce la vergogna ma il pudore, la misura antipatetica:

> Rammento quell'ultimo giorno
> al cimitero di Torino, ecco tutto.
> Per una informazione
> attraverso la strada.
> E se mi pare cada
> verso Ivrea
> l'oscurità di un temporale estivo
> giú per Corso Giulio Cesare
> e sull'acceleratore.
> Non penso piú a chi eri
> né a chi sono.
> Coi lampi nel tergicristallo
> corro tra i campi d'erba medica
> e la burrasca insensata –
> la morte a lato verso oriente
> l'occhio alla riga gialla. QM 97

Affidarsi alla poesia d'occasione vuol dire rinuncia alla caricatura dell'eternità; la deperibilità del linguaggio è la nota piú costante di *Questo muro* (schermo opaco tra noi e la salvezza, secondo l'etimo dantesco: Purg. XXVII 36).

Ma classicismo, dopo tutto, vuol dire anche ingenuità. Contro di essa Fortini sembra invece difendersi, incapace a mostrarsi impreparato; per lui il male e l'imperfezione sono sempre un'astuzia dialettica. « Nulla che prima non sia perduto ci serve ». Non è ammessa una perdita senza contropartita; cristianamente, per lui

ogni sacrificio deve avere un compenso. Il sacrificio dell'eternità è esibito in frasi secche; la continua autodifesa allude ancora, nonostante tutto, a una totalità: Faust che vuole salvare *anche* l'anima.

La distanza si piega in un di piú di torsione manieristica, il senso del limite diventa ossessione del limite, che è una cosa diversa, naturalmente.

Chissà poi se mostrarsi impreparato non vorrebbe dire ricadere nella marginalità nevrotica, abbandonarsi al trauma e annullare l'originalità del percorso?

È stato proprio Fortini che ci ha insegnato a leggere le sue poesie pensando anche ad altro. Non è escluso che le mie ultime osservazioni nascano da una doppia resistenza: psicologica, perché lo sento come giudice, io che difendo il piacere del male; politica, perché avendo accettato il riformismo accuso il suo stile di insinuare un'idea di rivoluzione che maschera un rifiuto orgoglioso.

Roberto Barzanti

LA DOLCEZZA E IL PUGNALE (*)

* Questa intervista – che riproduciamo integralmente salvo qualche lieve ritocco formale – è comparsa nella rubrica « Dialoghi sulla città » del settimanale « nuovo corriere senese », anno XII, n. 5, 1 febbraio 1978.

Qui a Siena è diventato professore, cattedratico, come si diceva una volta. E un docente per nulla distratto: puntuale, anzi, fino a soccorrere gli allievi con minuti consigli bibliografici, con fotocopie, con preziose indicazioni di ricerca. Cosí Franco Fortini, che insegna a Lettere « Storia della critica letteraria », ha inaugurato quasi sei anni fa, a Siena, se non una nuova stagione della sua vita, ormai già oltre, da poco, la soglia dei sessant'anni, un'esperienza inedita. Nelle sue lezioni distilla con pazienza notazioni, sondaggi, ricerche che si son venuti accumulando con gli anni. Si vorrebbe essere piú giovani e meno schiacciati dal quotidiano per poterlo ascoltare, per poter imparare. Mi accontenterò di una chiacchierata breve e dal contenuto, perdipiú, assai limitato. Come vive Siena nella testimonianza di un critico militante, di un poeta, di un saggista che ci approda dopo tanti anni, dopo averla conosciuta come meta di diporto delle gite giovanili? E i giovani della Facoltà? E il territorio umano che alimenta i giorni senesi, dopo quelli tesi e frenetici dell'altra metà della settimana, a Milano?

Parlo mettendo da parte i temi che nel suo complesso itinerario egli ha tanto contribuito ad illuminare. Non posso far a meno di ricordare gli anni fiorentini tra il '39 ed il '41 (Fortini è nato a Firenze nel '17), l'iniziale educazione ebraica, la parentesi svizzera dopo l'otto settembre, le serate partigiane in Valdossola, le speranze della Resistenza ed il furore amico di Elio Vittorini, l'ostinata eresia del suo modo di partecipare alla battaglia della sinistra in questo dopoguerra in tutte le sue tappe, in tutti i suoi episodi, vissuti col gusto, con l'esigenza di guardar oltre, di militare senza farsi opprimere dal luogo comune, di schierarsi senza seguire la corrente.

La sua voce è sempre stata una voce isolata, consapevole e orgogliosa di esserlo. Le risonanze cui rinvia sono molte, comprese le cadenze religiose e profetiche della sua formazione fiorentina, accompagnate dalla voglia, ostinatamente perseguita, di togliere all'intellettuale qualsiasi alone di castale mediazione. Ha scritto in un diario estivo buttato giú nel drammatico luglio del '67 a proposito degli anni fiorentini e del suo modo di entrare in relazione con talune cerimonie religiose: « Ero proteso al di là del presente e insieme rivolto ad un passato molto remoto. Mi crescevo nella testa i vizi della speranza e della pietà. Il presente non era che aria, strade, luci, voci: nulla. Ora capisco che quel guardare indietro, in un'attitudine di amore e lacrime verso il passato e i trapassati e di tensione e riso tremante per l'avvenire, quel non essere *qui*, era forse segno di reale appartenenza ad una tradizione dell'ebraismo, per quanto l'intelletto la rifiutasse, a me piú che dalle letture e dall'ambiente immediato recata dalla condizione reale e grande del tempo, chiuso entro un presente senza senso e come ammutolito e costretto ad aprirsi sui due versanti delle cose invisibili ». È una pagina che forse non serve solo a capire il Fortini d'allora. E come sempre è una pagina in cui le sue ragioni, che convenzionalmente si usa dire autobiografiche, si congiungono con una riflessione non effimera sui tempi e sulla storia.

L'autobiografia e la storia.

Severo nelle sue predilezioni formali, ostile a qualsiasi approssimativo contenutismo, legato ad una sua poetica di intatto rigore e intrepido, alto moralismo, Fortini ha sempre avvertito attraverso la letteratura i movimenti della società, ha indagato nella parola le tensioni reali tentando cosí di buttare alle ortiche vecchi equivoci e non superate ambiguità. « Non esiste problema della poesia o della letteratura – ha scritto – che non sia della società.

Qualsiasi discorso sulla letteratura e sulla poesia che per voler essere un discorso su di un distinto respinga le implicazioni, cioè le eteronomie, è obiettivamente errore e menzogna ».

Sarei tentato di fargli molte domande sul suo itinerario, sui temi che vengono fuori dalle pagine del suo ultimo libro, *Questioni di frontiera*. Ma gli devo chiedere solo di Siena, di una realtà fisica e ambientale ch'egli ha ritrovato intatta dopo le prime incursioni sulla fine degli anni Trenta e dove, forse, ha di nuovo avvertito certe luci di quegli anni, o le asprezze non dimenticate del linguaggio materno.

D. *Vorrei che tu mi parlassi della prima immagine che hai avuto di Siena.*

R. Ho avuto con Siena un legame affettivo molto forte e lontano, che risale agli anni del liceo, dell'università, tra il '35 ed il '40. Vi venivo abbastanza spesso, quando mi interessavo di storia dell'arte. Ho percorso la città da innamorato dell'arte, quindi, e anche di una ragazza, che collego in qualche modo con Siena. Ho covato una lunga antipatia per Firenze, la mia città, proprio in nome di Siena. Ricordo perfino di aver scritto un poemetto, che per fortuna ho perduto, di esaltazione della Repubblica di Montalcino, della resistenza senese. Tra le mie letture di ragazzo di prima dei dieci anni c'è un romanzo sull'assedio. E la mia antipatia per la Spagna, per Cosimo, faceva tutt'uno con l'odio per la sopraffazione fascista. C'era in me, dunque, una sorta di simpatia per un'anti-Firenze. Siena mi si raffigurava cosí, a tutti i livelli, nella pittura, nell'architettura.

Simpatia per una resistenza sconfitta.

D. *Qual'era l'essenza di questa anti-Firenze?*

R. Era, direi, un elemento femmineo opposto ad un certo virilismo fiorentino. Non posso dimenticare un pomeriggio, mi pare, d'inverno, a Siena, in anni molto lontani: una grande proces-

sione passava e ripassava in vari punti del prospetto di una Siena, che vedo davanti a me intera, al canto di « O Maria la tua Siena difendi ». Quel medievalismo mi toccava profondamente. Mentre sono rimasto estraneo all'universo del Palio che ho visto una sola volta; perché lo collocavo, a torto, nell'ordine del folclore. C'era in me, dunque, una profonda simpatia.

D. *Simpatia per una resistenza sconfitta.*

R. Sí, c'era il pathos di una resistenza sconfitta. La mia esperienza non mi consentiva di collocare Siena, che, ripeto, era per me un'anti-Firenze. C'era, è vero, l'« a sud » di Siena, le crete, l'Amiata, Sant'Antimo, tutte cose che vedevo in una chiave non troppo diversa da quella della poesia di Luzi di allora. In quegli anni non ho avuto rapporti con persone, anche se sono spesso tornato a Siena. Al mio primo contatto universitario, come incaricato, ho avuto finalmente la possibilità di vedere la struttura di Siena non piú con occhi turistici, ma dal di dentro, come uno che la città la usa. Il senso di regressione invernale della città mi è sembrato straordinariamente importante. E poi mi trovavo di fronte ad un doppio sentimento. Per un verso ho l'impressione che vi sia nel comportamento della gente qualcosa di preservato e di autentico, che non ha nulla di quello che ho continuato a trovare detestabile nei miei concittadini fiorentini. D'altro canto mi par di cogliere il senso di una verginità appassita, pericolosa. A parte che continua a sfuggirmi il senso della durezza estrema della campagna circostante, che ascolto talvolta in autobus nei colloqui di contadini anziani, di donne che vengono dalla campagna, come mi sfugge il significato di quell'eredità proprietario-reazionaria o di quello snobismo internazionale probabilmente diffuso nelle residenze della provincia, e si avverte spesso sotto forma di una gentilomeria che s'incontra per la strada, si coglie in una libreria e non è sostanzialmente diversa da quella che si può trovare un po' ovunque in Toscana, anche a Firenze. Ha un evidente rapporto con il mondo anglosassone. Di quello contadino mi sfuggono, d'altra parte, i nessi con la Resistenza e con i partiti della sinistra.

D. *Ti par di constatare una certa separazione tra la città e la campagna che le è vicina?*

R. Sí. Da quando, da due anni, prendo un autobus pieno di donne e di contadini che parlano di coltivazioni, della terra, delle stagioni, misuro la distanza tra la campagna e una città coatta all'universo televisivo. Per quanto riguarda i rapporti diretti con il mondo degli studenti, con l'Università, ho di fronte un livello medio intellettuale, morale, un modo di lavorare, che considero ottimo, sveglio, anche se ho l'impressione che gli studenti manchino di una certa capacità di immaginare il diverso: per esempio, non riesco a parlargli della poesia dialettale italiana. Provo una vera difficoltà a parlare nei termini drammatici della società moderna a gente che quando pensa alla fabbrica non può non pensare alle fabbriche che sono da qui a Empoli, con il loro carattere, tutto sommato, affabile. E non possono afferrare non solo la città contemporanea, ma nemmeno la metropoli ottocentesca.

D. *Riscontri una diffusa arcaicità.*

R. Direi che è questione di prossemica, di senso dello spazio. Le persone hanno un rapporto fisico fra di loro e con lo spazio che obbedisce ad un certo modulo. Esiste una luce media che piove dalle costruzioni, un modo di essere nello spazio che fa parte di un linguaggio, che è una moralità. Sarebbe sciocco definirlo provinciale...

D. *Preindustriale, sì.*

R. Preindustriale, sì. Si ha l'impressione che se si dovesse andare in una fenomenologia del negativo qui troveremmo lo scoramento piuttosto che la disperazione. Ciò si ripropone, nei giorni che passo qui, da un lato nella tentazione monastica e idillica e dall'altro nella consapevolezza che ciò è impossibile e che non bisogna dimenticare la realtà. A Siena ho ritrovato il variare delle stagioni, il cielo movimentato da continui treni di nuvole. È incredibile come si avverta la vicinanza del mare. Ho, però, l'impressione che questa realtà meravigliosa non sia vera. Vivo in maniera assolutamente schizoide, tra qui e Milano.

Poi ci sono le persone. Anche qui due elementi: uno morbido, uno duro. Da un lato l'eccesso di grazia di diminutivi, di garbo. Dall'altro il fondo aspro, che balena in certi modi di dire in cui ho l'impressione di trovare i resti di quello che era il linguaggio di mia madre. Quando ho sentito dire, con allusione agli uomini del nostro governo, da un contadino: « ruberebbero anche il fumo delle candele », ho trovato in questo un lampo della durezza di cui dicevo.

Preindustriale sí, provinciale no.

D. *Quale può essere, in questo contesto, il contributo dell'Università, il suo ruolo?*

R. Il valore positivo dell'Università sta secondo me nella possibilità di un continuo incrocio tra questi elementi e gli apporti che vengono dal di fuori. L'avvenire della Facoltà sta nella partecipazione dall'esterno, nel continuo innesto nell'antico di elementi di contemporaneità. Credo utili gli scambi con tutti quei giovani che vengono in Facoltà da molte regioni d'Italia, da città come Varese, Bolzano o addirittura dall'estero. Anche perché mi sembra che la forte presenza di stranieri durante i mesi estivi non incida veramente nella vita e nelle abitudini dei giovani. Al contrario di quanto accade a Firenze.

D. *Dove c'è una piú affermata e disinvolta tradizione di cosmopolitismo. Qui da noi lo straniero è sempre, in fondo, un ospite da trattare con cortesia, ma anche con un pizzico di sufficienza. Non s'innesta. Qui c'è una specie di repulsione da sufficienza.*

R. Sí, è vero. Si vorrebbe sapere meglio quali sono i fondamenti economici della provincia. Siena è un territorio difficile ad esplorare. Ti faccio un esempio. Mi è capitato di mangiare in modo squisito, a Siena. È un modo che sottintende anche, come si dice, una cultura, una grande cultura. Se uno perde un minimo

di controllo critico può abbandonarsi a quel tipo di illusione culturale che è l'illusione gastronomica dei cibi genuini, della semplicità e cosí via. Noi della valle del Po viviamo nell'alimentazione di tipo televisivo ed il terrible è che quella è la verità, non questa. Ci si domanda a che cosa corrisponda...

D. *Certi privilegi possono essere un diaframma alla comprensione...*

R. Esattamente questo. Mi interesserebbe conoscere realtà come Poggibonsi, realtà qui vicine che guardano piú a nord. Mi interessa il mutamento di costume che si avverte nei giovani una volta che il trenino ha lasciato Poggibonsi. Gli studenti che salgono a Empoli, a Castelfiorentino sono inimmaginabili per le strade di Siena. Appartengono ad un tipo di umanità giovanile che puoi trovare a Ponsacco, a Signa, a Firenze, ma non a Siena.

D. *Come vedi, tornando a Siena, la città, dopo l'immagine mediata che te ne eri fatto?*

R. Stare qui mi ha abituato ad una smitizzazione della città. Una città come Siena aveva una sorta di sua sigla figurativa, per cui la vedevi illuminata in un certo modo. Gli edifici li vedevi trasfigurati secondo la grafica dell'età che ha scoperto Siena, cioè l'ultima parte del secolo scorso e la prima del nostro. Ora, standoci, si vede che, tutto sommato, le case sono case, non incisioni di De Carolis o pagine di Tozzi. Siena è diventata per me meno letteraria, piú vera.

Una città e la sua metrica.

D. *Ed il rapporto con la pittura come si verifica a contatto con la realtà?*

R. Nella grande pittura senese del Trecento e in quella dei primi del Quattrocento si avverte un tono che definirei blandamente nevrotico e che secondo me ha segnato l'immagine della città. Essa è tanto piú unica urbanisticamente quanto meno si può

dire che sia fatta di pezzi straordinari. Piuttosto che i pezzi straordinari qui c'è l'insieme straordinario...

D. *Proprio perché non è una città rinascimentale, dove clamorosi sono gli inserimenti scenografici. Qui siamo di fronte ad un « continuum ».*

R. Che ha una sua metrica. Sono sempre colpito dal grande mutamento di registro rappresentato dal Campo. Nella piazza c'è come un'enfasi: ma non nell'ordine del grandioso. È difficile definirla. Qualcosa di simile si trova forse a Venezia, in certo improvviso slargarsi. È una sorta di avvertimento. È uno degli aspetti che si potrebbe dire religiosi di Siena. Quando ci si immette nella piazza vuota, soprattutto se si considera il tema del niente dietro il Palazzo, si ha un grande avvertimento di timbro religioso. Come se ti sottraessero all'ordine della conversazione civile e ti mettessero di fronte ad un'altra cosa. È come passare bruscamente da un ritmo giambico ad un ritmo trocaico.

D. *Se tu dovessi sintetizzare un'idea di Siena filtrata attraverso luoghi letterari a cosa mi rinvieresti?*

R. Guarda, parlerei di tre momenti. Anzitutto rammento certe notazioni straordinarie di Biagio di Montluc durante l'assedio, veramente indimenticabili. La partita in piazza, ad esempio, verso sera...

D. *Una partita in quel periodo!*

R. Poi: una mattina di marzo in cui Alessandro Manzoni immediatamente fuori le mura coglie una violetta, un pan porcino, per metterla nella lettera che invia a Teresa Borri Stampa. L'incontro di un uomo abituato a tutt'altre primavere con la primavera di qui! Ma senza dubbio l'immagine che preferisco viene *Dal fondo delle campagne* di Luzi. Penso ai crepuscoli che toccano il fianco dei paesi, delle case, a certi colori, a certo uso del viola. L'immagine che ho, insomma, rimanda all'angoscia di un paese che si chiude su se stesso. È un'immagine insufficiente, me ne rendo conto. Se fossi di qui vorrei avvertire che cos'è che conflitta con quella immagine di intimità. Mi chiedo se non è reperibile

in una violenza latente. Penso a certi giovani autori, di qui, il cui gusto per l'incanagliamento, il maledettismo, il sarcasmo, rammenta voci del tardo Duecento senese.

D. *Sfiorare la dolcezza e mostrare il pugnale, si potrebbe dire.*

R. Se vuoi.

Carlo Fini

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA SU FRANCO FORTINI

BIOGRAFIA

1917 Franco Fortini (pseudonimo di Franco Lattes) è nato a Firenze il 10 settembre. I genitori – il padre, un avvocato ebreo (Dino Lattes), e la madre cattolica (Emma Fortini del Giglio) – appartenevano entrambi alla piccola borghesia toscana.

1935 Consegue la maturità classica e si iscrive, per volontà del padre, alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Firenze.

1939 Si laurea in Legge con una tesi di Filosofia del diritto: *V. Castiglione e l'antimachiavellismo della Controriforma*. In questo anno è battezzato come Valdese. È espulso dal G.U.F.

1940 Si laurea in Lettere con una tesi in Storia dell'Arte: *Il Rosso Fiorentino*. Lavora sotto la guida di Attilio Momigliano; poi, dopo che quest'ultimo ha dovuto lasciare la cattedra, con Bruno Migliorini (corso di perfezionamento in Storia della Lingua italiana) e, successivamente, con Luigi Russo, in vista di un'edizione critica delle rime di G. di Tarsia. Inizia a collaborare con scritti letterari alle riviste « Letteratura », diretta da Alessandro Bonsanti, e « La Riforma letteraria », diretta da Giacomo Noventa. I suoi amici, in questo periodo, sono Valentino Bucchi, Giampiero Carocci e Giorgio Spini. Frequenta anche i giovani scrittori della cerchia ermetica: in particolar modo Mario Luzi, Alfonso Gatto, Vasco Pratolini. Fondamentale, per la sua formazione giovanile, si rivela l'amicizia con Giacomo Noventa, iniziata nel 1938.

1941 Chiamata alle armi: sottotenente di fanteria.

1943 Concorre per l'insegnamento di Lettere italiane e Storia negli Istituti tecnici. Nel 1945 saprà di aver vinto la cattedra. Dopo l'armistizio si rifugia in Svizzera, dove entra in contatto col professor Spoerri docente all'Università di Zurigo e frequenta gli ambienti dell'emigrazione antifascista e dei rifugiati. Compaiono suoi scritti a firma Franco Fortini.

1944 Raggiunge clandestinamente, nell'ottobre, la Valdossola liberata e partecipa agli ultimi episodi della Repubblica partigiana. È costretto a rifugiarsi nuovamente in Svizzera (Losanna). Si iscrive al PSI.

1945 Rientra in Italia ai primi di maggio. In giugno si stabilisce a Milano, dove svolge attività giornalistica. Dal mese di settembre è redattore di « Il Politecnico », diretto da Elio Vittorini, che aveva conosciuto a Milano nelle settimane precedenti l'armistizio. Rinuncia all'insegnamento nelle scuole secondarie.

1946 Pubblica il suo primo libro di versi, *Foglio di via*. Sposa Ruth Leiser.

1947/48 Lavora al quotidiano socialista « Avanti! » come redattore. Pubblica il romanzo *Agonia di Natale* (che verrà ristampato nel 1972 col titolo originario *Giovanni e le mani*, corredato da una nota di Giovanni Raboni).

1949/54 Presta attività come impiegato (a Ivrea), poi come consulente (a Milano) per la pubblicità dell'Ing. C. Olivetti & C., S.p.A. Traduce opere di A. Doeblin, S. Kierkegaard, B. Brecht, M. Proust, P. Eluard. Svolge estesa attività pubblicistica, i particolare sulla rivista « Comunità », dove redige per qualche anno, la rubrca di critica « Bibliografia letteraria ». Viaggi in Francia, Germania, Gran Bretagna.

1955 Continua il suo lavoro di traduttore (testi di Brecht, Goldmann, Eluard). Partecipa come osservatore al Congresso della Pace di Helsinki. Si reca in URSS, e, successivamente – con una delegazione guidata dal professor Piero Calamandrei – visita la Repubblica Popolare Cinese. Dal 1955 al 1957 è redattore, insieme ad alcuni amici (Armanda e Roberto Guiducci, Luciano Amodio e Sergio Caprioglio) della rivista « Ragionamenti ». L'amicizia con Edgar Morin e Roland Barthes consente di realizzare – in parallelo con « Ragionamenti » e con una redazione comune – la rivista parigina « Arguments ».

1956 Si occupa principalmente di problemi di metodo critico e teoria della letteratura con scritti su G. Lukács, T. W. Adorno, L. Spitzer, E. Auerbach, L. Goldmann e di studi sulla letteratura dell'Ermetismo e del Neorealismo (Ungaretti, Montale, Luzi, Noventa). Pubblica *Asia Maggiore*.

1957 *Dieci inverni*, prima raccolta di saggi, esce presso l'editore Feltrinelli.

1958 Si dimette dal PSI. Successivamente non sarà iscritto a nessun partito o raggruppamento politico. Raccoglie in *Poesia ed errore* (che uscirà nel gennaio 1959) la sua precedente produzione poetica (1937-1957). Cura un'antologia su *Il movimento surrealista*, corredata da un saggio introduttivo.

1959/63 Svolge attività di consulente presso la casa editrice G. Einaudi. Nel 1959 pubblica su « Il menabò » lo studio *Le poesie italiane di questi anni*. Viaggi in URSS, Polonia, Cecoslovacchia, Olanda. Numerose le sue collaborazione critiche su « Il contemporaneo », « Quaderni Rossi » e « Quaderni piacentini »; è collaboratore e redattore di « Officina ». Gli studi sui contemporanei lo rimandano ai « grandi realisti » (Baudelaire, Manzoni, Goethe). Studia il tema del « mandato dello scrittore » nella società contemporanea. Pubblica la raccolta in versi *Una volta per sempre*, il libro di memorie *Sere in Valdossola* e *Tre testi per film* (uno di questi è il testo del film « All'armi siam fascisti » di C. Mangini, L. Micciché e L. Dal Fra).

1964 Riammesso nei ruoli della Pubblica Istruzione viene nominato professore di Lettere italiane e Storia negli Istituti tecnici. Presterà servizio a Lecco, Monza e Milano fino al 1976.

1965 Pubblica la raccolta di saggi *Verifica dei poteri*, e l'antologia *Profezie e realtà del nostro secolo*.

1966 Pubblica *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*.

1965/70 Lavora alla traduzione della prima metà del *Wilhelm Meister* di W. Goethe e alla traduzione integrale del *Faust*. A quest'ultima traduzione una giuria presieduta da Gianfranco Folena assegna il Premio Monselice per l'anno 1971.

Pubblica *I cani del Sinai* (1967). Nel 1976 i registi J. M. Straub e D. Huillet ne trarranno il film *Fortini/Cani*. Nel 1968 pubblica *Ventiquattro voci*.

1971 Consegue la libera docenza in Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea e riceve dalla Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siene l'incarico per l'insegnamento di Storia della critica letteraria, che gli viene confermato fino al maggio 1976, quando, in seguito a concorso, è nominato professore straordinario della stessa materia.

1971/73 Tiene letture e seminari presso la Kent University (Canterbury) e la Sussex University (Sussex, U.K.), le Università di Padova e di Napoli, le Facoltà di Magistero e Lettere dell'Università di Firenze e presso i Corsi estivi per stranieri dell'Università di Siena. Partecipa al congresso AISSLI di New York con un intervento su « Mutamenti sociali e modi di recezione della letteratura contemporanea » (aprile 1973). Alle elezioni legislative del 1972 è candidato indipendente per il gruppo del « Manifesto ». Nel 1973 il Presidente della Repubblica Federale Tedesca gli conferisce la « Verdienstkreuz 1° Kl » per l'attività svolta in Italia a favore della cultura tedesca. È incaricato della celebrazione ufficiale del centenario della morte di Alessandro Manzoni presso gli istituti italiani di Lima, Città del Guatemala, Città del Messico. Pubblica un contributo manzoniano, uno sul *Dreigroschenroman* di Brecht per una raccolta in onore di L. Mittner, redige la voce « Elio Vittorini » per *I classici italiani nella storia della critica* di Walter Binni. Pubblica la quarta raccolta di versi *Questo muro*.

1974 Pubblica la raccolta *Saggi italiani*. Pier Vincenzo Mengaldo cura una scelta di versi di Fortini, preceduta da un saggio introduttivo (*Poesie scelte. 1938-1973*).

1977 Pubblica la raccolta di saggi *Questioni di frontiera*, il volume *I poeti del Novecento* e, in collaborazione con Lanfranco Binni, *Il movimento surrealista*.

1978 Pubblica il volume *Una volta per sempre* (*Poesie 1938-1973*) che contiene – con rare varianti – le precedenti raccolte *Foglio di via, Poesia e errore, Una volta per sempre, Questo muro*.

1980 Nelle Edizioni S. Marco dei Giustiniani di Genova esce il volumetto *Una obbedienza - 18 poesie, 1969-1979*, con prefazione di Andrea Zanzotto.

Opere di Franco Fortini.

In questa nota sono elencate tutte le opere di saggistica, narrativa e poesia dell'Autore, che si trovano raccolte in volume, segnalando la successione cronologica delle edizioni. Non ci è stato possibile offrire un inventario completo dei vari interventi di Fortini, comparsi – in tempi diversi – su periodici e riviste. D'altra parte alcuni tra gli scritti piú significativi hanno trovato collocazione in recenti ristampe organiche a cura dell'Autore.

Poesia.

Foglio di via e altri versi, Einaudi, Torino, 1946; nuova edizione riveduta, *ivi*, 1967.
Sei poesie per Ruth e una per me, ediz. fuori commercio, Milano, 1953.
Una facile allegoria, La Meridiana, Milano, 1954.
In una strada di Firenze, Linea Grafica, Milano, 1955.
I destini generali, Sciascia, Caltanisetta, 1956.
Sestina a Firenze, Schwarz, Milano, 1957.
Poesia ed errore, Feltrinelli, Milano, 1959 (il volume è comprensivo delle precedenti raccolte); nuova edizione riveduta, col titolo *Poesia e errore*, Mondadori, Milano, 1969 (senza i versi giovanili e *Foglio di via*).
La poesia delle rose, Palmaverde, Bologna, 1963.
Una volta per sempre, Mondadori, Milano, 1963.
L'ospite ingrato, testi e note per versi ironici, De Donato, Bari, 1966.
Ventincinque poesie, 1961-1968, bozze di stampa, s.d.
Questo muro, Mondadori, Milano, 1973.
Una volta per sempre. Poesie 1938-1973, Einaudi, Torino, 1978 (il volume comprende le quattro raccolte precedenti: *Foglia di via, Poesia e errore, Una volta per sempre, Questo muro*).

Il nido, in « Il manifesto », 30 gennaio 1979.
Una obbedienza. 18 poesie 1969-1979, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova, 1980. (Con una introduzione di A. Zanzotto e una acquaforte di E. Morlotti).

Poesie di Fortini sono contenute in varie antologie della lirica contemporanea, tra cui si segnalano:

E. F. Accrocca - V. Volpini, *Antologia poetica della Resistenza italiana*, Luciano Landi Editore, S. Giovanni Valdarno, 1955;
S. Quasimodo, *Poesia italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1958;
G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea (1904-1954)*, Guanda, Parma, 1959;
G. Ravegnani - G. Titta Rosa, *L'Antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo*, Martello, Milano, 1963 (ristampa 1972);
G. Rispoli - A. Quondam, *Poesia contemporanea*, Le Monnier, Firenze, 1965;
M. Guglielminetti, *I poeti contemporanei*, SEI, Torino, 1969;
S. Guglielmino, *Guida al novecento*, Principato, Milano, 1971;
G. Arpino - L. De Federicis, *Il Novecento*, G. B. Petrini, Torino, 1971;
A. I. Cecchini, *Poeti toscani del novecento*, Editalia, Roma, 1972;
B. Basile, *La poesia contemporanea. 1945-1972*, Sansoni, Firenze, 1973;
G. Petronio - L. Martinelli, *Il novecento letterario in Italia*, Palumbo, Palermo, 1974-75, voll. I-III;
A. Abruzzese, *L'età dell'antifascismo e della Resistenza*, vol. 22 della *Storia e antologia della letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, La Nuova Italia, Firenze, 1974;
G. Bonoldi, *Poesia in Italia. 1945-1975*, Moizzi, Milano, 1975;
B. Basile - P. Pullega, *Letteratura stile società*, Zanichelli, Bologna, 1977;
A. Gianni - M. Balestreri - A. Pasquali, *Antologia della letteratura italiana*, Appendice (1955-1975), G. D'Anna, Messina-Firenze, 1977;
G. Majorino, *Poesie e realtà. '45-'75*, Savelli, Roma, 1977, voll. I-II;
P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del novecento*, Mondadori, Milano, 1978;
A. Porta, *Poesia degli anni settanta*, Feltrinelli, Milano, 1979;
G. Lagorio - P. Gelli, *L'antologia della poesia del novecento*, Garzanti, Milano, in corso di stampa.

FILOLOGIA MODERNA
207
BIBLIOTECA

Importanti dichiarazioni di « poetica » di Franco Fortini sono apparse in: G. Spagnoletti, antologia citata; E. F. Accrocca, *Ritratti su misura*, Sodalizio del Libro, Venezia, 1960; F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano, 1965; A. Berardinelli, *Fortini*, La Nuova Italia, Firenze, 1973; S. Ferrone, in « l'Unità », 3 agosto 1978; G. Cherchi, *I rimorsi*, in « Linus », anno XVI, n. 2, febbraio 1980; V. Spinazzola, *Pubblico 1979*, Il Saggiatore, Milano, 1980.

Poesie di Fortini sono state tradotte in tedesco da H. M. Enzensberger (Poesie, Suhrkamp, Frankfurt a/Main, 1963), da A. Andersch e da altri. Oltre cinquanta poesie sono state tradotte e pubblicate in lingua inglese, a cura di M. Hamburger, R. Feldman, E. Singh, C. Guenther, V. Bradshaw e altri. Gruppi di poesie o singole composizioni sono stati tradotti in francese, spagnolo, olandese, polacco, ungherese, croato, greco, russo.

Narrativa.

Agonia di Natale, Einaudi, Torino, 1948; nuova edizione col titolo originario *Giovanni e le mani*, ivi, 1972.
Sere in Valdossola, Mondadori, Milano, 1963.

Saggistica.

Asia Maggiore. Viaggio nella Cina, Einaudi, Torino, 1956.
Dieci inverni 1947-1957. Contributo a un discorso socialista, Feltrinelli, Milano, 1957; nuova edizione, De Donato, Bari, 1973.
Il movimento surrealista, Garzanti, Milano, 1959.
Tre testi per film (All'armi siam fascisti!, Scioperi a Torino, La statua di Stalin), Ediz. Avanti!, Milano, 1963.
Verifica dei poteri, Il Saggiatore, Milano, 1965; nuova edizione riveduta, ivi, 1969; Garzanti, Milano, 1974.
Profezie e realtà del nostro secolo, Laterza, Bari, 1965.
I cani del Sinai, De Donato, Bari, 1967; nuova edizione, con una Nota 1978 per Jean-Marie Straub, Einaudi, Torino, 1979 (da questo libro è stato tratto il film *Fortini/Cani*, di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, nel 1976).

Ventiquattro voci per un dizionario di lettere, Il Saggiatore, Milano, 1969.
Saggi italiani, De Donato, Bari, 1974.
I poeti del Novecento, Laterza, Bari, 1977.
Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura, Einaudi, Torino, 1977.
Il movimento surrealista (in collaborazione con Lanfranco Binni), Garzanti, Milano, 1977.

Inoltre, Fortini ha curato, in collaborazione con A. Vegezzi, l'antologia scolastica *Gli argomenti umani*, Morano, Napoli, 1969.

Traduzioni.

Tra le numerose traduzioni di Franco Fortini ci sembra opportuno segnalare almeno le piú significative dal punto di vista letterario. Dal francese:

G. Flaubert, *Un cuore semplice*, Lettere d'oggi, Milano, 1942; P. Éluard, *Poesia ininterrotta*, Einaudi, Torino, 1948; M. Proust, *Albertine scomparsa*, Einaudi, Torino, 1951 (e successive edizioni con il titolo *La fuggitiva*); dello stesso autore, *Jean Santeuil*, Einaudi, Torino, 1952; P. Éluard, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1954 (e successiva edizione riveduta con nuova introduzione, ivi, 1966; ristampa Mondadori, Milano, 1969); R. Queneau, *Zazie nel metrò*, Einaudi, Torino, 1960; A. Frénaud, *L'agonia del generale Krivitski*, Il Saggiatore, Milano, 1963.

Dal tedesco (in collaborazione con R. Leiser): A. Döblin, *Addio al Reno*, Einaudi, Torino, 1949; B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, Einaudi, Torino, 1951; dello stesso autore, *Madre Coraggio*, Einaudi, Torino, 1951; W. Goethe, *Goetz von Berlichingen*, ERI, Torino, 1956; B. Brecht, *Il romanzo da tre soldi*, Einaudi, Torino, 1958; dello stesso autore, *Poesie e canzoni*, Einaudi, Torino, 1959 (edizione riveduta e accresciuta, ivi, 1965); H. M. Enzensberger, *Poesia per chi non legge poesie*, Feltrinelli, Milano, 1964; W. Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano, 1970.

Scritti su Franco Fortini.

Questa nota bibliografica – in sintonia con il carattere e il taglio del volume, di cui costituisce un'appendice informativa – si limita a riportare i piú significativi interventi su Fortini poeta e traduttore di poesia. Per quanto riguarda la saggistica, l'ideologia e la militanza politica, ci sembra utile segnalare alcuni interventi di carattere generale: U. Segre, in « Comunità », febbraio 1958; G. Scalia, in « Officina », aprile 1958 (poi in *Critica, letteratura, ideologia*, Marsilio, Padova, 1968); P. Bonfiglioli, in « Rendiconti », novembre 1962; L. Baldacci, in « Epoca », 18 luglio 1965 (poi riprodotto in *Le idee correnti*, Vallecchi, Firenze, 1968); A. Asor Rosa, in « Angelus novus », dicembre 1965 (poi in *Intellettuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze, 1973); M. Tancredi, in « Ideologie », maggio 1969; A. Asor Rosa, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1975, vol. 4, tomo 3; V. Carini, in « Belfagor », maggio 1977; C. Garboli, in « Corriere della sera », 11 gennaio 1978; D. del Giudice, in « Paese sera », 31 gennaio 1978; A. Asor Rosa, in « Rinascita », 20 ottobre 1978; P. V. Mengaldo, in « Nuovi Argomenti », n. 61, gennaio-marzo 1979.

I. Calvino, in « l'Unità », 14 luglio 1946.
S. Romagnoli, in « Università », 1 ottobre 1946.
A. Diana, in « Situazione », marzo-aprile 1955.
R. Macchioni Jodi, in « Il Ponte », dicembre 1955.
E. F. Accrocca, in « La fiera letteraria », 16 dicembre 1956.
A. Bocelli, in « Il Mondo », 25 dicembre 1956.
E. Falqui, in *La giovane poesia*, Colombo, Roma, 1956.
E. Ronconi, in « Il Ponte », gennaio 1957.
M. Forti, in « Questioni », gennaio 1957 (poi in *Le proposte della poesia*, Mursia, Milano, 1963; e in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano, 1971).
E. Pagliarani, in « Avanti! », 12 marzo 1957.
P. P. Pasolini, in « Il Punto », 6 aprile 1957 (poi in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960 e successive ristampe).
A. Paolini, in « La Situazione », luglio 1958.
C. Della Corte, in « La Situazione », luglio 1958.
G. Geròla, in « Quartiere », 30 settembre 1958.

E. F. Accrocca, in « La fiera letteraria », 8 febbraio 1959.
L. Baldacci, in « Il Popolo », 14 febbraio 1959.
G. Pampaloni, in « Palatina », gennaio-marzo 1959.
D. Frigessi, in « Il Ponte », aprile 1959.
G. Scalia, in « Avanti! », 8 maggio 1959.
G. Scalia, in « Presenza », giugno 1959.
A. Giuliani, in « Il Verri », agosto 1959.
S. Pautasso, in « Nuova Corrente », luglio-settembre 1959.
F. Leonetti, in « Paragone », febbraio 1960.
M. Petrucciani, in « Galleria », giugno 1960.
G. Bàrberi Squarotti, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961 (ristampa 1967).
G. Bàrberi Squarotti, in « Paese sera » (libri), 7 giugno 1963.
M. Rago, in « l'Unità », 16 giugno 1963.
A. Gi., in « Corriere della Sera », 30 giugno 1963.
A. Rossi, in « L'Approdo letterario », aprile-giugno 1963.
A. Rossi, in « Questo e altro », giugno 1963.
L. Baldacci, in « Epoca », 23 giugno 1963.
A. Asor Rosa, in « Mondo Nuovo », 7 luglio 1963.
G. Vigorelli, in « Tempo », 12 ottobre 1963.
A. Bocelli, in « Il Mondo », 29 ottobre 1963.
R. Bettarini, in « Paragone », ottobre 1963.
G. Finzi, in « Il Ponte », ottobre 1963.
M. Forti, in « Aut aut », novembre 1963 (poi in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, cit.).
G. Zagarrio, in « Quartiere », 31 dicembre 1963.
E. Pagliarani, in « Nuova Corrente », inverno 1963.
B. Pento, in « La fiera letteraria », 5 giugno 1964.
C. De Michelis, in « Angelus novus », autunno 1964.
A. Frattini, in *La giovane poesia italiana*, Nistri Lischi, Pisa, 1964.
R. Jacobbi, in *Secondo Novecento*, Nuova Accademia, Milano, 1965.
A. B., in « Il Giorno », 6 luglio 1966.
W. Pedullà, in « Avanti! », 7 luglio 1966 (poi in *La letteratura del benessere*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1968).
G. Finzi, in « Aut aut », settembre 1966 (poi in *Lo spirito del '45*, Giordano, Milano, 1967).

G. Bàrberi Squarotti, in *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1966.
V. Saltini, in « L'Espresso », 11 dicembre 1966.
L. Binni, in « Il Ponte », maggio 1967.
G. Finzi, in *Lo spirito del '45*, Giordano, Milano, 1967.
G. Manacorda, in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Editori Riuniti, Roma, 1967.
G. Bàrberi Squarotti, *Fortini Franco*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, UTET, Torino, 1968.
G. C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano, 1968.
M. Hamburger, in *The truth of poetry*, Harcourt Brace, London, 1969.
G. Raboni, in « Paragone », aprile 1969.
S. Ramat, in *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.
C. Bo, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano, 1969, vol. IX.
M. Gusso, *Franco Fortini: visione del mondo e concezione della poesia*, tesi di laurea, Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1969-70.
L. Baldacci, in « Epoca », 4 ottobre 1970.
G. Giudici, in « L'Espresso », 4 ottobre 1970.
G. Raboni, in « Paragone », aprile 1971.
S. Guglielmino, *Guida al novecento*, Principato, Milano, 1971.
A. Asor Rosa, in *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.
A. Pozzi, in « Rendiconti », luglio 1972.
S. Ramat, in *La pianta della poesia*, Vallecchi, Firenze, 1972.
– – – in « The Times Literary Supplement », 5 ottobre 1973.
M. Machiedo, in « Studia romanica et anglica zagabriensa », 29-36, Zagreb, 1973.
G. Giudici, in « L'Espresso », 17 giugno 1973.
S. Ramat, in « Corriere del Ticino », 8 settembre 1973.
C. Di Girolamo, in « Belfagor », novembre 1973.
B. Basile, in *La poesia contemporanea. 1945-1972*, Sansoni, Firenze, 1973.
A. Berardinelli, *Fortini*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
M. Zancan - M. Gusso, *Fortini Franco*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, UTET, Torino, 1973.

E. Ghidetti, in « l'Unità », 17 gennaio 1974.
G. Raboni, *Franco Fortini*, in *I Contemporanei*, Marzorati, Milano, 1974.
P. V. Mengaldo, *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, Mondadori, Milano, 1974.
S. Ramat, in *Crisi di lettura*, Guida Editori, Napoli, 1974.
P. V. Mengaldo, in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1975.
B. Pento, in « Ragguaglio librario », giugno 1976.
G. Raboni, in *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976.
S. Ramat, in *Storia della poesia italiana del Novecento*, Mursia, Milano, 1976.
C. Di Girolamo, in « Belfagor », maggio 1977.
F. Fortini, in *I poeti del Novecento*, vol. 63 della *Letteratura Italiana Laterza* diretta da C. Muscetta, Laterza, Bari, 1977.
S. P., in « La voce repubblicana », 29 marzo 1978.
D. Bellezza, in « Paese sera », 16 aprile 1978.
D. Bellezza, in « L'Ora », 21 aprile 1978.
A. Porta, in « Corriere della Sera », 30 aprile 1978.
C. Viviani, in « Il Giorno », 30 aprile 1978.
G. Bàrberi Squarotti, in « La Stampa », 5 maggio 1978.
G. Marchetti, in « Gazzetta di Parma », 6 maggio 1978.
P. F. Listri, in « La Nazione », 24 maggio 1978.
M. Sovente, in « Il Mattino », 24 maggio 1978.
A. Romagnino, in « L'Unione Sarda », 14 giugno 1978.
E. Ghidetti, in « l'Unità », 3 luglio 1978.
R. Roversi, in « Il manifesto », 5 ottobre 1978.
– – – in « Eco di Padova », 29 ottobre 1978.
– – – (Intervista a F. Fortini), in « Uomini e libri », novembre 1978.
R. Bruscagli - L. Caretti - G. Luti, in *Storia della letteratura italiana*, Mursia, Milano, 1978.
M. Hamburger, Introduzione in F. Fortini, *Poems*, translated by M. Hamburger, Harcourt Brace, London, 1978.
– – – in « Vita », 18 gennaio 1979.
M. Boaglio, *La poesia di Franco Fortini*, tesi di laurea, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1978-'79, relatore prof. G. Bàrberi Squarotti.

L. Ceccarelli, « *La poesia delle rose* » *di Franco Fortini, con uno studio sulle varianti*, tesi di laurea, Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1978'79, relatore prof. W. Siti.
D. S., in « Corriere del giorno », 24 gennaio 1979.
M. Pieri, in « Nuovi Argomenti », aprile- giugno 1979.
M. Fabris, in *Leggere poesia*, Loescher, Torino, 1979.
G. Finzi, in *Poesia in Italia (1959-1978)*, Mursia, Milano, 1979.
S. Pautasso, in *Anni di letteratura*, Rizzoli, Milano, 1979.
Pier Paolo Pasolini, *Il caos*, Editori Riuniti, Roma, 1980.

Nella stesura di questa notizia bibliografica ci siamo avvalsi in particolar modo dei citati saggi di Alfonso Berardinelli (La Nuova Italia, Firenze, 1973), di Giovanni Raboni (Marzorati, Milano, 1974), dell'ampia introduzione all'Oscar Mondadori (1974) di Pier Vincenzo Mengaldo e della voce *Fortini* – a cura di Marina Zancan e Maurizio Gusso – nel *Dizionario* UTET (Torino, 1973): scritti che consigliamo al lettore desideroso di un ulteriore approfondimento critico e bibliografico.

Il curatore del volume deve un sincero ringraziamento al prof. Pier Vincenzo Mengaldo per molti utili consigli e la preziosa collaborazione; esprime, inoltre, viva gratitudine al dott. Marino Boaglio per alcune pertinenti segnalazioni bibliografiche e al dott. Duccio Zanchi per il contributo dato alla sezione inerente la bibliografia straniera.

33738

~~33738~~

FILOLOGIA MODERNA
BIBLIOTECA
ROMA

Finito di stampare
nell'agosto 1980 dalla Linotipia Veronese
per conto della Liviana Editrice s.p.a.
Via Alberto da Padova, tel. 049/24.961
Padova